LA TECNICA DEL CANTO

Digitized by Google

OPERE ATTINENTI AL CANTO

PUBBLICATE DALLO STESSO AUTORE

Esercizi giornalieri per la posa, lo sviluppo e la cultura della voce (*Daily Practice*) in tre Fascicoli. 9ª edizione. Paterson and Sons. Edinburgh.

L'Antica Scuola italiana di Canto. Solfeggi per tutte le voci di celebri compositori italiani dei secoli XVII, XVIII e prima metà del XIX secolo, in 12 volumi. (Due per *Soprano* e *Tenore*, due per il *Medium* della voce, due per *Contralto* e *Basso* e cinque per 2 e 3 voci, oltre un'Appendice per i principianti). Jos. Williams Ltd. Londra.

Digitized by Google

VITTORIO RICCI

La Tecnica del Canto

IN RAPPORTO

CON LA PRATICA ANTICA E LE TEORIE MODERNE

PRECEDUTA DA UN CENNO STORICO
SULLA EVOLUZIONE DI QUEST'ARTE DAL SEC. XVI
SINO AI NOSTRI GIORNI

LIVORNO
RAFFAELLO GIUSTI, EDITORE
LIBRAIO-TIPOGRAFO

1920

Digitized by Google

PROPRIETÀ LETTERARIA

Livorno, Tipografia Raffaello Giusti

Digitized by Google

ALLA MEMORIA

DEI SUOI MAESTRI

SIG.ª CECILIA VARESI BOCCABADATI

E

SIG. GIOVANNI SBRIGLIA

Digitized by Google

Digitized by Google

INDICE GENERALE

SOMMARIO RIASSUNTIVO . . . . . *Pag.* IX-XI

INTRODUZIONE . . . . . » 2-21

CAPITOLO I. — *La respirazione nel canto* . . . . » 23-44

CAPITOLO II. — *L'organo vocale e la produzione della voce* . . . . . » 45-64

CAPITOLO III. — *I registri nella loro teoria e nella pratica.* . . . . . » 64-83

CAPITOLO IV. — *L'emissione della voce* . . . . . » 83-101

CAPITOLO V. — *Appoggio, sviluppo e educazione della voce* . . . . . » 102-126

CAPITOLO VI. — *Osservazioni generali* . . . . . » 126-138

INDICE ALFABETICO DEI SOGGETTI TRATTATI . . . » 139-143

INDICE DELLE OPERE CITATE . . . . . » 145-148

Digitized by Google

Digitized by Google

ERRATA-CORRIGE

Pag. 2 *linea* 38 - *invece* di pp. 61-65 *leggi* pp. 64 65
» 11 » 20 - » di VIII, » XVIII
» 34 » 22 - » di *meridiana* » mediana
» 39 » 5 - » di *materia* » massa
ibid. » 12 - *avanti* impedire *aggiungi* per
pag. 43 » 11 - *invece* di p. 39 *leggi* p. 40
» 58 » 14 - » di « *dal* » *leggi* al
» 63 (*n.* 2) *linea* 6 - » di *nota 1* *leggi* nota 2
» 73 *linea* 15 - *invece* di p. 66 *leggi* p. 67
« 89 » 14 - » di *sgg* » segg
» 91 » 13 - *cancella* « (v. p. 61) »
» 98 » 20 - *invece* di p. 83 *leggi* 63
ibid. » 28 - » di p. 93 » 37
pag. 99 » 1 - *in ragione importanza* *leggi* in ragione d'importanza
ibid. » 10 - *invece* di p. 120 e seg. *leggi* pp. 90-91
ibid. » 13 - » di p. 83 *leggi* p. 88
ibid. » 32 - » di pp. 81 e 99 *leggi* p. 81
pag. 104 (*nota*) *linea* 8 - *dopo le parole* « *con l'intervallo di 4ª* *aggiungi* e
» 106 *linea* 22 - *cancella* questo
» 107 (*nota* 1) - *linea* 2 *invece* di p. 157 *leggi* p. 118
» 109 *linea* 3 - *invece* di p. 108 *leggi* 103
» 111 (*nota*) *linea* 15 - *invece* di Her *leggi* Her
» 114 *linea* 10 - *invece* di p. 114 *leggi* p. 110
» 118 » 6 - » di p. 147 » p. 107
ibid. *linea* 23 - *invece* di p. 143 *leggi* p. 117
» 125 *linea* 16 - *correggi*: non dovesse aver mai
ibid. *linea* 17 - *invece* di p. 133 *leggi* p. 110, nota 1

Digitized by Google

Digitized by Google

SOMMARIO RIASSUNTIVO

INTRODUZIONE. — Scopo di questo libro, p 1. — Qualità necessarie nel cantante, 2. — Utilità di cognizioni scientifiche, 2. — Pregi del metodo empirico antico, 2-3. — Le antiche Scuole di canto e il loro metodo d'insegnamento, 3-5. — I fratelli Fedi, 5, nota. — Eccellenza di quelle scuole, 6. — Maestri buoni e cattivi di allora, 6 (vedi anche p. 106, nota). — Decadenza del canto e sue cause, 7. — Lo *stile patetico* e il *virtuosismo*, 8. — Carattere espressivo dell'Antica Scuola, 8-10. — Stile polifonico ed omofono, 10-11. — Stile rifiorito, 11. — I virtuosi del '700, pp. 11-13. — Loro infatuamento e potenza, 13-14. — La Riforma Fiorentina e quella Gluckiana, 15-16. — Il canto nella prima metà dell'800, pp. 17-18. — Il canto drammatico moderno, 18. — Scarsezza di notizie sul metodo antico, 19-20. — Corrompimento delle tradizioni e necessità di controllo per mezzo della scienza, 20-21. — Eccletismo nei mezzi didattici ed utilità di unire la teoria alla pratica, 21.

CAPITOLO I. — *La respirazione nel canto.* — Mancanza di notizie dirette sul sistema di respirazione praticato dagli antichi, 23. — Eccellenza di tale sistema, 24-25. — Il *Metodo del Conservatorio* e le prime regole pubblicate sulla respirazione, 26. — Fenomeno respiratorio, 26-28. — Descrizione dell'apparato respiratorio, pp. 27 e segg. (nota). — Diagramma riguardante l'apparato respiratorio, 28 bis. — Meccanismo di respirazione nei varî individui e nei diversi tipi, 30. — Descrizione di quello antico (costale) secondo il Metodo del Conservatorio ed il Bernacchi, 30. — Il tipo diaframmatico propugnato dal Mandl, 31-32. — Osservazioni pro e contra, 32-33. — Esame dei varî tipi nei loro risultati: Clavicolare, 34-35. — Diaframmatico, 35. — Costale, 35-36. — Superiorità dell'antico tipo costale su quello diaframmatico, 36. — Tipo *clavicolare* condannato; *diaframmatico* ammesso; *costale* raccoman-

Digitized by Google

dato, 37. — Tipo *combinato*. Suoi vantaggi e svantaggi, 37-38. — Differenza tra la respirazione nel parlare e nel canto, 38. — Descrizione nelle tre fasi respiratorie: inalazione, arresto ed emissione del fiato, 39. — Inspirazione per il naso e la bocca, 39-40. — Mezzo respiro, 41. — Necessità di esercizi per lo sviluppo della respirazione, 41. — Descrizione degli esercizi principali, 41-44.

CAPITOLO II. — *L'organo vocale e la produzione della voce*. — Definizione della voce e sua origine, 45. — Descrizione dell'apparecchio vocale e produzione del suono, 46. — Diagrammi riflettenti la laringe e le corde vocali, 47 bis e 49. — Confronto tra l'organo vocale e gli altri strumenti, 49. — Caratteristiche e superiorità del primo, 50. — Elementi di acustica, 50. — Onde sonore e loro moltiplicazione, 50-51. — Suono e rumore, 51 (nota). — Altezza e intensità del suono, 51-52. — Fenomeno della risonanza, 52. — Armonici, 52-53. — Timbro, 53 e 61. — Rafforzamento del suono e risonanza simpatica (Esempi) 54. — Fenomeno della fonazione e teorie tendenti a spiegarla, 56. — Teoria del Garcia, 57. — Teoria del Lehfeldt e suoi seguaci, 58. — Teoria dell'ancia, 56. — Altre teorie, 60. — Ricchezza di mezzi relativi alla produzione ed al rafforzamento della voce, 60-61. — Risonatori vocali, 61-62 (nota). — Qualità di una voce ideale, 62. — Rarità di voci perfette, 63. — Possibile correzione di certi difetti, 63-64. — Necessità di studio indefesso per conseguirla (Esempi), 64.

CAPITOLO III. — *I registri nella loro teoria e nella pratica*. — Divisione della voce secondo gli scrittori antichi, 64-66. — La voce *naturale* ed il *falsetto*, 65-66 (nota). — Divisione secondo gli scrittori moderni, 66. — Definizione dei registri, 68. — Loro natura e caratteri, 68. — Esempio illustrativo dagli strumenti a corda, 69-70. — Applicazione di esso alla voce umana, 71. — Il Laringoscopio, 71 (nota). — Leggi che governano la produzione dei registri, 71-72. — Meccanismo di produzione secondo la divisione della voce in *due* (72), in tre (73) ed in cinque registri, 73-74. — Molteplicità delle teorie a questo riguardo, 74-75. — Punti di *rottura* della voce e relativa estensione dei registri, 75 e segg. — Sostituzione e fusione di essi, 77-78. — Vari metodi per ottenerla, 78. — Voce mista, 79. — Petto. Falsetto, 79-80. — Falsetto-testa, 80. — Consigli pratici relativi a tale fusione, 80-81. — Utilità di automatismo, 81. — Scelta del metodo da seguire, 82. — Esercizi più raccomandabili, 83.

CAPITOLO IV. — *L'emissione della voce*. — Classificazione delle voci, antica e moderna, 83. — Caratteri particolari inerenti a ciascuna di esse, 84. — Loro estensione generale, 85. Estensioni eccezionali, 85 (nota). — Il fenomeno della muta nel suo svolgimento fisiologico, 86 (nota) e 128. — Esame della voce, 87-88. — L'orecchio musicale, 88 (nota). — Uvola e tonsille, 88 (nota). — Posa

Digitized by Google

della voce, 89. — Posizione corretta del corpo, 90. — Testa, 90. — Bocca, 90-91. — Lingua, 91-92. — Volto, 92. — Attacco della nota, 93. — Colpo di gola, 93. — Vocali e loro caratteristiche, 93. — Formazione di esse, 94 (nota). — Necessità del loro uguagliamento, 94-95. — Correzione dei difetti della voce per mezzo delle vocali, 95. — Idem per mezzo delle consonanti, 96. — Formazione e classificacazione di queste, 96 (nota). — Vocali favorevoli e sfavorevoli pel canto, 97 (nota). — Timbro e risonanza - Risonanza nasale, 98. — Risonanza del petto, 98. — Id. del palato duro, 99. — Id. della faringe, 99. — Necessità di automatismo nei varî adattamenti dell'organo vocale, 99. — Arresto della voce, 100. — Tremolo, 100-101. — Sue cause e conseguenze, 101.

CAPITOLO V. — *Appoggio, sviluppo e educazione della voce.* — Appoggio della voce, 102. — Norme che lo governano, 102-103. — Fissaggio delle note discendenti, 104. — Idem delle note ascendenti, 104-105. — Concatenazione generale delle note, 105 e seg. — Idem dei varî ritmi, 107. — Dinamica espressiva e suo meccanismo (*pp*, *p*, *mf*, *f* e *ff*), 108 109. — *Crescendo* e *diminuendo*, 109-110. Messa di voce, 110. — Sua importanza presso la Scuola Antica, 110-111. — Tempo e modo di studiarla, 112-113. — Applicazione della dinamica agli esercizi della voce, 113. — Lo stile legato, 114. — Portamento ordinario, 114. — Portamento strisciato e di anticipazione, 115. — I Solfeggi, 116. — Importanza attribuita loro dagli antichi maestri, 117. — Aneddoto del Mancini, 117 (nota). — Suoni martellati, 118. — Sforzati, 118. — Staccati, 119. — Picchettati, 119. — Flautati, 119. — Ribattuti, 119. — Agilità legata, 120. — Suoi difetti e modo di correggerli, 120-121. — Abbellimenti, 121. — Acciaccatura, mordente e gruppetto, 121-122. — Trillo e suoi pregi, 122. — Regole del trillo, 123. — Difetti vari del trillo, 123-124. — Modo di studiarlo, 124 (nota). — Necessità di render la voce agile, 124-125. — Possibilità generale di ottenere il trillo, 125-126 (nota).

CAPITOLO VI. — *Osservazioni generali.* — Studio dei soggetti attinenti al canto, 126. — Età in cui iniziarne lo studio, 127. — Rovina delle voci giovanili per indebiti sforzi, 127. — Studio del canto durante la muta, 127-128. — Durata ed ore propizie per lo studio, 128. — Distribuzione del lavoro, 128-129. — Alternamento delle note acute con quelle gravi e prevalenza del *medium*, 129. — Necessità d'interromper lo studio per non esser la voce in buone condizioni, 129. — Abusi vocali da evitarsi, 129. — Astensione dal canto in luoghi dannosi per la voce, 129-130. — Importanza della pronunzia presso la scuola antica, 130. — Quale dev'esser la pronunzia per il canto, 131. — Emissione del suono sulla vocale pura, 131-132. — Incontro di più consonanti e di più vocali (dittonghi e trittonghi), 132. — Rapporto della pronunzia con la parte espressiva del canto, 132. — Gioco della fisonomia, 132-133. —

Digitized by Google

Condizioni per una buona interpretazione, 133. — Dizione, 133. — Modo di studiarla, 134. — Regole sul respiro nel fraseggio di una melodia, 134. — Consigli igienici. Regole generali, 134-135. — Necessità di moderazione in tutto, 135. — Cibi semplici e sostanziosi. Dieta mista, 135. — Bevande. Quali permesse, quali proibite, 136. — Uso del tabacco, 136. — Abitazione e riscaldamento, 136. — Indumenti di lana e di cotone, 136-137. — Raffreddori e gargarismi, 137. — Altri consigli igienici (bagni, sciacqui, abluzioni, passeggiate, vita quieta ecc.), 138. — Conclusione, 138.

Digitized by Google

INTRODUZIONE

Questo volume non ha la pretesa di essere un Trattato di Canto.

Stretto, com'è, nei limiti di un Manuale destinato alle scuole di musica o a coloro che voglion trovarvi soltanto un elemento di coltura, esso non può avere nè l'ampiezza necessaria per la trattazione completa di un soggetto così vasto ed intricato, nè la profondità richiesta da un'opera la quale si addentri nelle più complicate questioni della tecnica vocale.

Suo scopo è perciò quello di esporre pianamente e il più chiaramente possibile i principî e le regole essenziali su cui si basa l'arte del canto, tralasciando ogni discussione controversa ed ogni particolare scientifico ritenuto superfluo; ma al tempo stesso riunendo tutti quei dati e quelle nozioni che sono necessarie a chi voglia efficacemente studiare e degnamente fregiarsi del nome di cantante.

A tal fine le sane tradizioni del bel secolo d'oro — per quanto almeno ci sono state trasmesse attraverso le manomessioni e gli errori dei secoli successivi — saranno illustrate e corroborate dalle cognizioni preziose forniteci dalla scienza moderna; affinchè lo scolare, mentre trova nelle prime il suo Vangelo, abbia nelle altre un mezzo di controllo e una guida sicura che lo diriga tra le asperità del sentiero che deve percorrere.

Digitized by Google

Perchè non vale il dire che il canto è un prodotto spontaneo di naturali attitudini e, più ancora, che, per segnalarsi in esso, condizione primissima, unica quasi, sia l'esser dotati di un buon organo vocale. Certo l'ingegno musicale e la bellezza della voce hanno una capitale importanza — quest'ultima specialmente per chi intende di dedicarsi al teatro o alla carriera dei concerti —; ma nè essi soli basterebbero a far raggiungere le più alte cime dell'arte, nè sarebbe concesso di trarre da queste facoltà tutto il vantaggio possibile, senza una cultura varia e abbastanza solida ed uno studio lungo, paziente e accurato. Il quale, se è strettamente necessario nell'esercizio di ogni disciplina artistica (notiamo di passata che le stesse funzioni più comuni della vita possono esser rese più facili e più efficaci, qualora seguasi un metodo di allenamento razionale), tanto più necessario è nel canto; dove lo strumento non cade sotto il dominio dell'organo visivo ed il suo uso dipende in gran parte da suggestioni personali che inevitabilmente porteranno ad un resultato felice o dannoso, a seconda che sieno ben dirette oppure basate su metodi e su criteri sbagliati.

E questo mostra all'evidenza l'utilità che può derivare allo scolare da una nozione, sia pure generale, del proprio organo vocale e del suo funzionamento; come pure di ciò che è più opportuno di *fare* o di *evitare*, affine di ottenere da esso il miglior rendimento possibile. Nozione questa, che non deve in alcun modo escludere il beneficio che può ottenersi da una esperienza oculata su se stessi e sugli altri; e da quella pratica empirica fatta di buon senso, di osservazione acuta e di geniale divinazione, che caratterizzò la grande scuola italiana del XVI e XVII secolo e la condusse ad un grado di perfezione dal quale oggigiorno siamo disgraziatamente molto lontani.

In quei tempi infatti, sebbene si possedesse qualche vaga idea sulla fonazione (v. i Capitoli II e III, pp. 45 e 61-62), tanto la fisiologia vocale quanto l'acustica si trovavano tuttora in uno stato embrionale; e i maestri di canto e i cantanti (questi ultimi, alla lor volta, insegnanti eccellenti, quando coll'avanzare dell'età veniva loro a mancare la voce) si lasciavano guidare dal pro-

Digitized by Google

prio intuito e, più ancora, dalla propria esperienza, corroborati entrambi dall'imitazione dei grandi modelli e dalle tradizioni lasciate in patrimonio dagli artisti passati. E questa esperienza era soprattutto costituita da un tesoro di osservazioni fatte da maestro a scolare durante una preparazione assidua, pertinace, di lunghissimi anni; la quale, a sua volta, non era turbata in nessuno dei due, nè dal desiderio di un guadagno immediato, nè, per parte del discepolo, dal miraggio del facile applauso concesso da una folla assetata più che d'arte, di sensazioni volgari (1).

Come avveniva già tra i pittori e gli scultori presso cui si allogavano, ancora giovanetti, coloro che mostravano spiccate attitudini per l'arte, e che, principiando dal macinare i colori, dal mesticarli o dall'aiutare il maestro nei lavori più semplici e più grossolani, respiravano così per molti anni quell'atmosfera artistica, educando l'occhio, affinando il gusto e saturando la mente di visioni di bellezza, così non era infrequente il caso, in quei secoli d'oro del canto, di giovani dotati delle qualità necessarie, che lungamente convivessero con qualche famoso maestro a cui rendevano i più umili servigi, e dal quale a poco a poco imparavano tutti i segreti della tecnica, assimilandone i precetti, facendone, per così dire, carne e sangue, per divenire alla loro volta cantanti ed insegnanti famosi.

Le *Scholae Cantorum* o *Maîtrisès* delle Cattedrali, i Conservatorî, gli *Ospedali* (come si chiamavano a Venezia) erano poi altrettanti vivai di artisti i quali vi entravano in tenera età e vi passavano buona parte della giovinezza (2), dedicando il loro tempo e le loro

---

(1) È noto l'aneddoto del Porpora (1686-1766), famoso compositore e maestro di canto, il quale al suo scolare Gaetano Maiorani detto Caffarelli (1703-1783) divenuto poi celeberrimo cantante, avrebbe dato al principio dello studio un foglio di carta con scrittovi su delle scale, dei suoni filati e dei trilli, su cui pare lo tenesse per tre anni di seguito. Impazientitosi un giorno il Caffarelli per non avere avuto ancora dal maestro una sola canzone, questi gli avrebbe risposto che *poteva ormai correre il mondo*, dacchè, quanto all'arte del canto, non gli restava altro da imparare.

(2) MARCELLO PERRINO nella sua curiosa ma interessante *Lettera ad un suo amico* (Napoli, 1814) a p. 53 ci fa sapere che gli allievi del

Digitized by Google

energie non solo allo studio di quel ramo dell'arte a cui specialmente intendevano darsi, ma anche a tutte quelle materie complementari che avevano attinenza ad esso, e senza le quali la loro educazione musicale non avrebbe potuto dirsi completa.

L'Angelini Bontempi (1624-1705) nella sua *Historia Musica* (Parte I, *Della Pratica Antica*, Corollario XIII, p. 170), parlando di queste scuole rette da insigni cantanti (il più delle volte compositori eccellenti) [1], i quali portavano alla loro organizzazione tutto il contributo del loro sapere e della loro esperienza, dà, a proposito di quella di Roma, tenuta da Virgilio Mazzocchi Maestro della Cappella Vaticana, del quale egli fu scolare, interessanti particolari sul modo com'erano distribuite le ore dello studio. E ci fa sapere che quelle scuole « obbligavano i discepoli ad impiegare ogni giorno un'ora « nel cantare cose difficili e malagevoli per l'acquisto « dell'esperienza; un'altra nell'esercizio del trillo;

Collegio di musica di quella città vi entravano da ragazzetti e dovevano restarvi fino a 22 anni. Aggiunge poi (pp. 39 e segg.) che nei Conservatori Napoletani, fondati da principio con lo scopo di dare un ricovero ed una professione agli orfani poveri, divenendo le rendite insufficienti a causa del crescente numero degli allievi, si pensò di trar vantaggio dall'opera loro col destinare i più piccoli a servir le messe nelle diverse chiese, a far da *angioletti* attorno ai cadaveri e ad accompagnare i morti ai cimiteri. Quelli più grandi, divisi in sezioni che si chiamavano *paranze*, prendevano parte alle musiche religiose così della città come dei paesi circonvicini, e in seguito erano assoldati per cantare nei Cori dei teatri, per sonare nei balli e nei divertimenti privati o per recitare in tempo di Carnevale nei Conventi di frati e di monache. Tale provvedimento che obbligava gli studenti a passare molte ore del giorno e, spesso, della notte fuori della scuola, portò, com'era naturale, ad un rilassamento della disciplina e ad un decadimento negli studi. Di qui una radicale riforma attuata dal Perrino stesso.

[1] Le scuole di canto più famose durante il Secolo XVII furono quella dei fratelli Fedi in Roma; di Ferdinando Brivio in Milano; di Michelangelo Gasperini in Venezia; di Francesco Antonio Pistocchi in Bologna; di Francesco Peli in Modena; di Francesco Redi in Firenze; del Cav. Bartolommeo Nucci in Pescia e di Niccolò Porpora, Leonardo Leo e Francesco Feo in Napoli. (Vedi MANCINI, *Pensieri e Riflessioni pratiche sopra il Canto figurato*, 1774, Art. II, p. 11 e Art. VI, p. 73).

Digitized by Google

« un'altra in quello dei *passaggi*; un'altra negli studi « delle lettere, ed un'altra negli ammaestramenti ed « esercizi del canto, sotto l'udito del Maestro e davanti « ad uno specchio, per assuefarsi a non far moto al- « cuno inconveniente, nè di vita, nè di fronte, nè di « bocca. E tutti questi erano gl'impieghi della mat- « tina. Dopo il mezzo di s'impiegava mezz'ora negli « ammaestramenti della teorica; un'altra mezz'ora nel « contrappunto sopra il Canto fermo; un'ora nel rice- « vere e mettere in opera il contrappunto sopra la « Cartella (1); un'altra negli studi delle lettere, ed il « rimanente del giorno nell'esercitarsi nel suono del « Clavicembalo, nella composizione di qualche Salmo, « o Mottetto, o Canzonetta, o altra sorte di Cantilena « secondo il proprio genio. E questi erano gli esercizi « ordinari di quel giorno nel quale i discepoli non u- « scivano di casa. Gli esercizi poi fuori di casa, erano « l'andare spesse volte a cantare e sentir la risposta « da un eco fuori della Porta Angelica verso Monte « Mario, per farsi giudice da se stesso dei propri ac- « centi (2); l'andare a cantare in quasi tutte le Musiche « che si facevano nelle Chiese di Roma e l'osservare « le maniere di tanti cantori insigni che fiorivano nel « Pontificato di Urbano VIII; l'esercitarsi sopra quelle « ed il rendere le ragioni al Maestro quando si ritor- « nava a casa, il quale poi per maggiormente impri- « merle nella mente dei discepoli, vi faceva sopra i « necessari discorsi e ne dava i necessari avverti- « menti (3) ».

---

(1) Evidentemente si trattava di scrivere un contrappunto a più parti sia su di un basso, sia sul tema di una delle parti superiori.

(2) Il MANCINI (*op. cit.* p. 73) attribuisce tal pratica ai fratelli Fedi nominati nella nota precedente. Il metodo, per quanto primitivo, non era per questo meno ingegnoso; e rammenta la proposta fatta da qualche scrittore moderno, che lo scolare si serva di un fonografo per sentir ripetuta la propria voce e correggerne gli eventuali difetti, oppure per imitare nella parte tecnica un passo od un intero pezzo eseguito da qualche celebre artista. Lo stesso si consiglia di fare da alcuni maestri di pianoforte con la pianola o con altro apparecchio consimile ».

(3) Abbiamo voluto riportare questo brano nella sua interezza per mostrare la differenza tra gli studi di allora e quelli che si fanno

Digitized by Google

È da meravigliarsi se da scuole di quel genere uscissero cantanti che empivano della loro fama il mondo intero, e che, se anche non dotati di facoltà eccezionali di voce e d'intelligenza, tenevano alto il decoro della musica italiana?

Perchè, al vantaggio innegabile di un tirocinio di studi così severo e così completo in ogni sua parte, era da aggiungere il benefizio, anch'esso innegabile, derivante dalla vita in comune, dall'emulazione che spontaneamente e necessariamente sorgeva tra i migliori allievi e dal trovarsi essi di continuo a contatto dei propri maestri; oltrechè dall'abilità e dallo spirito di sincero apostolato della massima parte di questi ultimi, dalla purezza delle tradizioni, dalla razionalità dei metodi, e, soprattutto, dal concentramento di tutti gli sforzi e di tutte le aspirazioni verso un solo scopo, che era principalmente lo scopo dell'arte.

Si viveva dunque, in fatto di canto, ai felici tempi di Saturno, obietterà qualcuno, e dovrà ammettersi che tutti gl'insegnanti di allora fossero ugualmente compresi della loro missione ed ogni scolare mosso dagli stessi ideali?

Noi non diciamo questo, e P. F. Tosi a p. 29-30 delle sue *Opinioni dei Cantori antichi e moderni* (1723) s'incarica di toglierci questa illusione. Egli anzi, deplorando altamente (e, per un lato almeno, con fondata ragione) la decadenza del canto che già cominciava a farsi sentire specialmente per il fuorviamento dalle sane tradizioni antiche, ci parla di maestri i quali seguivano più gli allettamenti del lucro, che la voce della loro dignità e della loro coscienza; senza parlare di genitori i quali fidavano più sul *bel viso* delle loro figlie, che sulla potenza della loro arte [1].

---

dagli scolari di canto di oggigiorno negli stessi Conservatori. Non parliamo poi di quei maestri senza coscienza che mettono un allievo sulle scene dopo appena sei mesi di studio!

[1] Val la pena di citare le parole del Tosi che si attagliano anche ai giorni nostri. « I maestri antichi distinguevano il ricco che voleva applicarsi alla musica per suo nobile ornamento, dal povero che cercava di studiarla per bisogno; insegnavano al primo per interesse e al secondo per carità, se, invece di denaro, scoprivano in lui

Digitized by Google

Se questa è però una nuova prova del vecchio adagio «*Nil sub sole novi*», non è men vero che le lamentele del Tosi sarebbero anche più giustificate ai giorni nostri, in cui, per quanto non manchino artisti di valore, le condizioni generali del canto sono molto diverse da quelle d'allora. Una rapida decadenza di esso infatti, ammessa e riconosciuta non soltanto dai soliti *laudatori del tempo passato*, ma da chiunque si occupi obiettivamente della sua evoluzione durante questi due periodi distinti, si verificò infatti — salvi sempre non pochi cantanti di fama indiscussa, che nobilmente lo illustrarono — fino dai primi del secolo scorso. E le ragioni furono più e varie.

In rapporto al cambiamento dei tempi, citeremo il ritmo della vita prima lento e tranquillo, divenuto poi rapido e tumultuoso; il bisogno assillante di un pronto guadagno fattosi sempre più urgente, a paragone di quando artisti famosi potevano lavorare con calma e contentarsi di pochi scudi o di un sacco di grano per creare opere meravigliose; la maggior richiesta di cantanti per popolare i teatri delle città e dei borghi, in confronto a quella che poteva bastare a provvedere le Corti e le Cantorie delle Cattedrali; una selezione meno accurata, in conseguenza di ciò, degli scolari che volevano dedicarsi a quest'arte; il *mestierantismo* che naturalmente a poco a poco invase la professione; ed oltre a questo, il cambiamento di gusto nel pubblico, dovuto principalmente al cambiamento di stile nella musica, la quale, tornando all'antica forma drammatica (ahimè! ben presto travisata e imbastardita), dette l'illusione di render la tecnica vocale superflua

---

talenti per farne un Uomo. Pochissimi moderni ricusano scolari, e purchè questi paghino, poco lor preme se la loro ingordigia rovini i Professori e distrugga la professione». E il MANCINI (*op. cit.* Art. II, p. 29) rincalza: «Una simile (buona) riuscita non è certamente da sperarsi dalle altre scuole de' nostri dì, che sono piuttosto tante unioni di traffico e di negozi. I direttori di queste hanno già introdotto il mal costume come di prendere a pigione per un certo tempo dai genitori i giovanetti. E curando assai più il proprio utile che la buona riuscita dello scolare..., resolo un po' capace di cantare qualche aria ed alcun mottetto, lo espongono tosto al pubblico per ricavarne guadagno».

Digitized by Google

e determinò l'abbandono, o quasi, del consueto metodo di studio.

Ma, strano a dirsi, oltre a queste di carattere più recente, un'altra causa, già fin dal tempo del Tosi, aveva iniziato il decadere del canto; e questa era prodotta dal grado di perfezione a cui esso era giunto nella sua parte *tecnica*, a danno di quella *espressiva*, artisticamente di gran lunga più importante.

Il Tosi, nel manifestare la sua preferenza per l'*amoroso Patetico degli Antichi*, ossia per quel genere di canto che si praticava agli ultimi del '500 e per gran parte del '600, lo dice la « delizia più cara dell'anima »; e fortemente si duole che vi « sia stato tra i moderni », ossia tra gli uomini del suo tempo e quelli che di poco lo precedettero, chi ha *avuto cuore di riformarlo*, togliendo « alla professione ciò ch'ella aveva di migliore » (*Op. cit.* p. 90). Lo studio di esso, egli aggiunge, « era la più cara occupazione dei primi, e l'applicazione de' *Passaggi* [1] più difficili è l'unica meta de' secondi. Quegli operavano con più fondamento e questi eseguiscono con più bravura ». E conclude « che i moderni sono inarrivabili per cantare all'udito e che gli antichi erano inimitabili per cantare al cuore » (*ibid.* p. 91).

Il vecchio Maestro, nonostante la sua natura brontolona e la sua tendenza ad esser un ostinato *laudator temporis acti*, non aveva davvero tutti i torti.

L'arte del comporre e quella del canto — uscita, l'una per opera della Riforma Fiorentina dal groviglio artificioso e inespressivo del contrappunto fiammingo (v. nota a p. 16), l'altra, liberatasi dagl' infiniti interminabili svolazzi che soffocavano la musica chie-

---

[1] Il Rousseau nel suo *Dictionnaire de Musique* definisce il *passaggio* come « un ornamento di cui si arricchisce un tratto di canto generalmente assai breve, composte di molte note rapide che si cantano e si suonano leggermente ». Egli aggiunge che, mentre ogni cantante italiano era obbligato a saper comporre i propri *passaggi* (o *passi*), la maggior parte cantori francesi non eseguivano che quelli già scritti. Il Tosi (*op. cit.* p. 60) divide il *passaggio* in battuto e scivolato, corrispondente il primo all'agilità martellata (vedi p. 156) e il secondo a quella legata (v. p. 159).

Digitized by Google

sastica del Medio Evo [1] — si stendevano sul cadere del Secolo XVI in una altrettanto nobile quanto semplice melopea, il cui scopo principale era non solo di lasciar « bene intendersi le parole » ma di avvicinar la musica al discorso, tanto « che altri potesse quasi che in armonia favellare » [2]. E la potenza di espressione di quell'arte primitiva e sincera è ampiamente dimostrata da quello che ci resta delle composizioni di Emilio del Cavaliere (1550-1602), del Caccini (1500-1618), del Peri (1561-1633), del Monteverde (1567-1643), del Gagliano (1575-1642), del Vitali (15...-16....), del Cavalli (1599-1676) e di altri minori, come Francesca Caccini, la Strozzi, il Bottegari, il Rontani, il Falconieri ed una folla di anonimi contemporanei, le cui canzoni, se non porgono tutte una prova diretta della efficacia drammatica dei loro autori, sono però sempre improntate o ad un sentimento profondo o ad una grazia squisita, o ad una vivacità birichina, e traducono con una fedeltà ed una chiarezza incomparabili il senso generale o il significato più riposto delle parole.

D'altra parte, rispetto al canto, la testimonianza di compositori — molto di frequente insigni cantanti

---

(1) Nel testo liturgico esistevano delle parole sulle quali i cantori avevano facoltà di dar libero sfogo alla loro fantasia, e certi passi erano seguìti da un numero di note cantate su vocali che non avevano alcun significato. Il LEMAIRE e LAVOIX (*Le Chant*, Parte II, p. 249) credono che tali gorgheggi, chiamati *jubili*, dovessero significare poeticamente la fede e l'adorazione dei fedeli, come se questi non considerassero le parole abbastanza efficaci per esprimere i loro sentimenti. Essi aggiungono che « questi *vocalizzi* o *ricami* erano a volte più lunghi dello stesso pezzo, e che numerosi scrittori si lagnavano spesso dell'importanza data a queste specie di fantasie vocali ». Qualunque fosse lo scopo degli *jubili*, è un fatto che l'abitudine di ornare la melodia con inflessioni della voce più o meno ricche e più o meno caratteristiche si riscontra nei canti popolari di ogni paese, e più specialmente in quelli dell'Oriente, da cui le melodie liturgiche della chiesa ripetono nella massima parte la loro origine; ed è molto probabile che questa tendenza non sia altro che il frutto di un istinto d'imitazione, che spingeva l'uomo primitivo ad emulare il gorgheggio degli uccelli.

(2) GIULIO CACCINI, Prefazione a *Le Nuove Musiche* (1601) (Vedi A. SOLERTI, *Le origini del melodramma*, p. 56 e 57).

Digitized by Google

essi stessi — e di scrittori musicali del sei e settecento, ci dice la forza espressiva degli artisti vocali al tempo della *rinascita*. E ci fa sapere che Vittoria Archilei — una delle cantanti più straordinarie di allora — nella *Disperazione di Fileno* di Emilio del Cavaliere « mosse meravigliosamente a lacrime, in quel mentre che la persona di Fileno movea a riso » (A. Solerti, *op. cit.* p. 5. Vedi anche a pp. 47, 109, 137 e 142); che Lorenzo Sanci nell'*Aretusa* del Vitali « espresse più d'una volta a viva forza le lagrime degli spettatori » (*ibid.* p. 95), mentre Francesco Ranani nella stessa Opera « pianse nei suoi dolori e fece per compassione piangere chi sentiva » (*ibid. ibid.*); che Jacopo Peri cantando le sue Opere « moveva e disponeva al pianto ogni impietrito cuore » (*ibid.* p. 137 e p. 145); e che Giulio Caccini e sua figlia Francesca (*ibid.* p. 141 e 145) e il Brandi (p. 87) e il Savioni (p. 94) e Francesco Rasi e Caterina Martinelli (p. 79) e l'Hippolita Recupito [1], insieme con molti altri che qua e là si trovano nominati, con la loro maestria e con la profondità del loro sentimento esercitavano un fascino grandissimo su pubblici formati da tutto quello che vi era di meglio in fatto di nobiltà e di sapere.

Facendo pure la debita parte alla tendenza amplificatrice degli scrittori del '600, non vi è dubbio che quella musica e quel canto dovessero produrre una grande impressione nella mente e nel cuore di chi, fin allora, era stato abituato alle aride quanto dotte elucubrazioni dei contrappuntisti e alle monotone, per quanto abili *diminuzioni* [2] dei cosiddetti *virtuosi* della voce; due cose che cospiravano a rendere le parole inintelligibili e quasi superflue (v. nota 1 a p. 9), « ora allungando ora scorciando le sillabe, per accomo-

---

[1] Vedi A. Cametti, *Chi era l'Hippolita* e Solerti, *op. cit.* a p. 164.

[2] Così dicevansi anticamente quei *ricami* e quelle *fioriture* vocali che nella musica chiesastica il cantante sostituiva spesso alle note lunghe (*brevi*, semibrevi), il cui valore veniva in conseguenza diviso in un numero di note complessivamente corrispondente ad esse, ma di durata più corta. Tale uso, trasportato in seguito nella musica profana, dette luogo al canto *rifiorito* e quindi alla variazione.

Digitized by Google

darsi al contrappunto » [1], ora infine annegandole sotto torrenti di note. Per quanto ingegnosi potessero essere infatti quei viluppi e piacevoli quelle combinazioni di suoni, per quanto pieni di misticismo o meravigliosi per abilità quei ghirigori vocali, una volta tolti dall'ambiente chiesastico e trasportati in quello profano, mancava ad essi un elemento essenziale di vita col mancare sia l'elemento passionale sia quello di mera curiosità, determinato dalla piena comprensione delle parole. Epperciò, non solo opportuno, ma giusto e necessario fu il distacco da tali forme, per venire a quella monodica e in gran parte *sillabica*, che portò al ripristinamento dei rapporti normali tra i due fattori della musica vocale.

Se non che, mentre lo stile polifonico nel canto decadde tanto in Italia da ridurre in processo di tempo l'accompagnamento della melodia ad una serie di accordi scheletrici o d'insipidi arpeggi, l'uso, anzi l'abuso delle fioriture si perpetuò tra i cantanti; e nel Secolo VIII assunse proporzioni tali, da distruggere l'arte espressiva ed esser fine a se stesso. Non mancano già le lamentele e la condanna più o meno coperta di questo abuso tra gli scrittori dei primi del '600, i quali, pur ammettendo i *passaggi*, volevano che se ne facesse un uso sobrio e opportuno.

Ma gli artisti del settecento, nella ricerca di questi effetti e più ancora di quegli ornamenti nei quali essi potevano spiegare tutta la loro maestria, volsero ogni cura unicamente al perfezionamento della tecnica vocale, perdendo così di vista l'intensità dell'espressione [2]; traviati in questo anche allora dall'applauso del pubblico, alla sua volta sbalordito dal fatto che la voce umana potesse prestarsi ad acrobatismi che avevano del miracoloso. Da allora perciò, il loro canto, abban-

---

(1) G. Caccini, *Le Nuove Musiche* (vedi Solerti, p. 57).

(2) Il *gusto* degli antichi era, secondo il Tosi (*op. cit.* p. 91), « un misto di gaio e di cantabile la di cui varietà non poteva fare a meno di dilettare »: ciò che in altre parole, corrisponderebbe ad un canto spianato, inspirato sempre ad un sentimento di dolcezza e di calda passione, e ingemmato qua e là con giusta misura dagli artifizi più squisiti della tecnica vocale.

Digitized by Google

donata l'aurea semplicità dell'antico, fu tutto un rincorrersi di scale, di arpeggi, di trilli interminabili o concatenati in lunghissima serie; di appoggiature, di mordenti, di note ribattute, martellate, legate, staccate, picchettate; di scivoli, di strascini (1), di portamenti, di messe di voce, di piani, di forti, di audacie di suoni acuti, di respiri inesauribili, di tutto quello insomma che potesse servire a deliziare le orecchie od a conquistar l'uditorio.

La musica in se stessa prese per loro un posto meno che secondario, e, tiranni e schiavi ad un tempo del pubblico, essi cominciarono a dettar leggi ai compositori, a cui era concesso di scrivere specialmente le *Arie cantabili* (i pezzi appunto nei quali i *virtuosi* potevano più che in ogni altro sfoggiare la loro valentia) (2), « larghe assai e con pochissime note, *guide soltanto della melodia* », onde il cantante potesse « di poi supplire a suo talento e metterci quanto gli aggradasse del suo ». Questo ci fa sapere un testimonio del tempo, Francesco Algarotti (1712-1764) nel suo *Saggio sopra l'Opera in Musica* (3), dopo aver detto poco sopra che, mentre « la vera arte prescrive che uffizio dei cantori sia cantare, non gorgheggiare ed arpeggiar le

---

(1) Il Tosi (*op. cit.* p. 61) definisce lo *strascino* « quel moto leggerissimo della voce in cui le note che lo compongono sieno tutte articolate con ugual proporzione e moderato distaccamento, affinchè il passaggio non sia nè troppo attaccato nè battuto soverchio ». Lo *scivolo* invece « formasi in maniera che la sua prima nota conduca tutte quelle che gli vengono appresso così strettamente unite di grado e con tanta uguaglianza di movimento, che cantando s'imiti un certo sdrucciolo liscio ».

(2) Si usava allora frequentemente dai grandi cantanti (e da quelli che pretendevano di esserlo!) d'intercalare in mezzo ad un'Opera delle Arie che non avevano da far niente col resto, ma che davano agio all'esecutore di far valere tutti i suoi mezzi personali. (Una di tal genere è quella a cui si fa cenno nel Capitolo sulla *Respirazione* a proposito del cantante Farinelli - p. 25, nota). Tali Arie erano chiamate *sorbetti*, perchè il pubblico italiano stava a sentirle mentre gustava un sorbetto; o anche *Arie di baule*, perchè il cantante le portava qua e là nelle sue peregrinazioni. (Vedi V. Ricci, *La crisi del bel canto*, Firenze, 1915, p. 16).

(3) Livorno, 1763, p. 47.

Digitized by Google

ariette » il loro modo di esecuzione faceva sì « che quando bene la musica fosse bella e costumata », « riuscisse effemminata e leziosa ».

« Per non aver appreso o per non seguire i veri modi del cantare — egli prosegue — (essi) adattano le stesse grazie musicali ad ogni sorta di cantilena, e co' loro passaggi, co' loro trilli, colle loro sprezzature e volate fioriscono, infrascano, disfigurano ogni cosa; mettono quasi una lor maschera sul viso della composizione, e arrivano a far sì, che tutte le arie si rassomigliano, in quella guisa che le donne in Francia, con quel loro rossetto e con quei tanti lor nei, paiono tutte di una stessa famiglia » (*ibid.* p. 47). Anche la Cadenza di cui ogni Aria ne aveva per lo meno tre e tutte finali (1), era uno dei campi preferiti per lo sfolgorìo dei *virtuosi*, i quali solevano « distillarvi dentro quanto di grazia, di rarità, di artifici musicali » sapessero immaginare o raccogliere (2); prodigando nella prima « un profluvio di passaggi ad *libitum* », nella seconda moltiplicandone la dose e nell'ultima « dando fuoco alla girandola di Castel S. Angelo », mentre l'orchestra per tanto aspettare « tarocca » (3).

È naturale che, data questa tendenza dei cantanti e la sconfinata ammirazione del pubblico, un tale stato di cose si ripercotesse anche nei loro rapporti sociali. Questo, infatti, si abituava a considerare i grandi *virtuosi* non già come uomini, ma come semidei (di qui le abusate parole di *divo* e di *diva*); per la qual cosa non è da meravigliare che li colmasse di onori e di favori e che i sovrani se l'invidiassero, se li strappassero a vicenda, li ricoprissero d'oro (4) e li facessero

---

(1) Tosi (*op. cit.* p. 101). Per *cadenza* o *punto coronato* s'intendeva il rifiorimento della nota di risoluzione sulla tonica, alla fine di un pezzo o di una delle sue parti principali.

(2) Algarotti (*op. cit.* p. 49).

(3) Tosi (*op. cit.* p. 101).

(4) Senza giungere alle paghe di oggigiorno, anche i cantanti di allora esigevano somme favolose per quei tempi. Già nel *Discorso sopra la musica* (1628) il Giustiniani (v. Solerti, p. 128) ci fa sapere che « molti con l'esercizio della musica sono arrivati ad avere più di mille scudi al mese; e l'Algarotti (*op. cit.* p. 16) dice che le paghe, « di picciole che erano dapprima, a segno che una Cantatrice fu sopra-

Digitized by Google

degni della loro amicizia [1]. Questi dal canto loro insuperbivano e, nella loro vanità, considerando non l'arte ma se stessi meritevoli di maggiori onori, spadroneggiavano, tiranneggiavano, imponevano la loro volontà, i loro capricci, le loro esigenze sulla folla prostrata dei devoti ammiratori [2].

Benedetto Marcello, uno dei più grandi musicisti della prima metà del Secolo XVIII (1686-1739), nel

---

nominata *Centoventi* per aver avuto altrettanti scudi per un Carnevale, montarono a prezzi strabocchevoli ». Il MARCELLO poi (*Il Teatro alla Moda*, p. 27) consiglia al *virtuoso* di pretendere « l'onorario di somma rilevantissima a riguardo di doversi mantenere tutto l'anno da Capitano o General con suo esercito, da Principe, Re o Imperatore con sua Corte, Ministri, Segretari, Consiglieri ecc. ». Il celebre castrato Farinelli (v. p. 25 nota) dal mese di Ottobre al Maggio successivo ricevè, a causa del successo strepitoso che ebbe in un'Aria scritta per lui dal fratello Riccardo, un soprappiù di onorario di Ducati 19.000; e quando alla morte di Filippo V si ritirò in Italia, ebbe una pensione di L. 80.000 che gli fu continuata da Ferdinando VI e da Carlo III. (Vedi LEMAIRE et LAVOIX, *Le Chant*, pp. 393 e 395).

(1) Lo stesso Farinelli di cui è stato fatto cenno nella nota antecedente, acquistò tale influenza sull'animo del Re Filippo V di Spagna (il quale, preso da profonda melanconia, aveva abbandonato le redini dello Stato), che, novello Davide, per mezzo del suo canto riuscì a risollevarne lo spirito e lo indusse a riprendere le antiche sue funzioni.

(2) Troppo sarebbe citare anche una parte di questi capricci e di queste esigenze. Ne riportiamo due dalla *Storia Universale del Canto* di G. FANTONI, riguardanti il Sopranista L. Marchesi (1755-1829) e la Caterina Gabrielli (1730-1796), affascinantissima e capricciosissima tra tutte le *virtuose* del suo tempo. Il primo, benchè avesse una voce femminile, voleva cantare parti da uomo di carattere guerresco, esigendo di portare un grand'elmo dorato con piume rosse e bianche e di entrare in iscena scendendo sempre da una collinetta di dove invariabilmente gridava *Dove son io?* A queste sue parole seguiva uno squillo di tromba dopo il quale il cantante esclamava: « Odi lo squillo della tromba guerriera? » ed avanzando verso la ribalta attaccava un *rondò* pieno di volate che mandavano in visibilio il pubblico (Vol. II, p. 196). La Gabrielli, poi, non solo sarebbe stata messa in prigione per aver rifiutato un pranzo dato dal Vicerè a Palermo; ma all'Imperatrice di Russia Caterina II, la quale stentava a concederle un salario di 10.000 rubli all'anno, facendo osservare che non dava altrettanto ai suoi generali, mandò a dire che, se trovava la somma troppo alta, avrebbe potuto benissimo servirsi di loro (Vol. II, p. 6).

Digitized by Google

suo *Teatro alla moda* sferza a sangue questi profanatori del tempio e corruttori del gusto del pubblico. Come già circa due secoli prima Erasmo di Rotterdam nel famoso *Elogio della Follìa* e 50 anni dopo Giuseppe Parini nel meraviglioso suo *Giorno*, egli, con un sarcasmo feroce, finge in esso di consigliare tutto quello che vi ha di più contrario ai principî dell'arte ed alla rettitudine di un artista; e questi consigli dà, sotto la forma di *avvertimenti utili e necessari*, alle persone appartenenti al Teatro, che vogliono *sicuramente* e *facilmente* « comporre ed eseguire l'*Opere* Italiane in musica all'uso moderno ».

Sebbene la natura satirica del libro tolga ad esso il carattere di documento, pure le notizie che contiene dipingono vivamente le condizioni dell'arte al tempo in cui il virtuosismo imperava dispoticamente; e, insieme ai costumi vigenti, ci mostrano il grado di abiezione a cui erano giunti coloro che di quest'arte avrebbero dovuto essere sacerdoti e maestri [1].

Dov'era dunque il *bel canto* del 5 e '600, dove il sincero entusiasmo dei neofiti della nuova scuola propugnata dalla Riforma fiorentina? L'uno e l'altro erano in breve tempo scomparsi; travolto questo dall'ambizione e da una sete di guadagno illimitati, l'altro dalla intensificazione eccessiva di uno dei lati essenziali — ma non il più importante — dell'opera artistica, per la qual cosa era rotto quell'equilibrio che è necessario per renderla perfetta. In altre parole lo sviluppo, il perfezionamento portato fino all'ultimo grado nella tecnica del canto a tutto scapito della sua parte ideale, aveva ridotto questo ad essere il frutto di una macchina maravigliosa in se stessa e più maravigliosamente adoperata; ma aveva ucciso quello che vi è in esso di più umano, di più vero, di più immutabile, col sosti-

---

[1] Raccomandiamo quest'Operetta a chi desidera una lettura sommamente divertente e istruttiva, mentre indichiamo quali ulteriori fonti di notizie sul *virtuosismo* vocale, oltre ai lavori citati, il libro del LEMAIRE et LAVOIX, (*Op. cit.*) nella parte intitolata *L'Age d'or du chant* (pp. 377-416) ed il brillante Capitolo VII sui Virtuosi e le Scuole di canto nel *Saggio storico sul Teatro Musicale Italiano* di A. BONAVENTURA.

Digitized by Google

tuire la forma al contenuto, la materia al pensiero, il senso allo spirito.

Era naturale che una reazione avvenisse e la reazione non mancò nemmeno in questo caso. Come già gli eccessi dei Contrappuntisti fiamminghi e dei loro prosecutori avevano spinto i dotti e gli artisti della Camerata dei Bardi [1] a ricercare un genere di musica meno artificioso e più consentaneo alle sue origini col risalire all'antica monodia greca, così nel dramma musicale — e per riflesso nel canto — si delineò un radicale cambiamento d'indirizzo e di gusto per merito specialmente di un grande riformatore, di Cristoforo Gluck, nato nel 1714 e morto nel 1787. Questi, dopo aver pagato un largo tributo allo stile del tempo con un numero abbastanza considerevole di opere scritte sul genere di quelle del Galuppi, del Guglielmi, dell'Jomelli e di altri coetanei, sotto l'impressione delle potenti creazioni dell'Händel (1685-1759) e dei lavori del Rameau (1683-1764) — il fondatore della scienza dell'armonia — volse ogni sforzo a ridare alla musica italiana il suo contenuto passionale e drammatico. Ed a questo riuscì splendidamente, specie con l'*Orfeo*, l'*Alceste*, il *Paride ed Elena* e, in seguito, con l'*Armida* e le due *Ifigenie*; tanto da imporre il nuovo stile sul pubblico, nonostante le rivalità e le lotte del compositore Piccini (1728-1800) e dei suoi seguaci, che si erano mantenuti fedeli al canto rifiorito. Questo, del resto, com'era avvenuto con lo stile contrappuntistico, non disparve ad un tratto, ma ebbe per un certo tempo cultori tra i compositori e i cantanti; insigni tra questi i Sopranisti Crescentini (1762-1846) e Velluti

---

[1] È quasi superfluo di accennare che verso la fine del '600 un'accolta di dotti e di artisti, tra i quali Vincenzo Galilei padre del celebre astronomo, il Caccini e il Peri già più volte menzionati, prese a riunirsi in Firenze nel palazzo di Giovanni dei Bardi, generoso mecenate e compositore egli stesso, allo scopo di cercare il modo di ripristinare l'antica musica greca, seguendo le direttive dell'umanesimo che aveva risuscitato l'amore e l'ammirazione per l'antica cultura. Da queste adunanze della cosiddetta *Camerata Fiorentina*, più che lo scopo desiderato, ebbe origine quel rivolgimento dei *fini* e dei *mezzi* seguìti dai rappresentanti della musica dotta di allora, che portò alla creazione del Melodramma moderno.

Digitized by Google

(1781-1861), che possono esser considerati come gli ultimi due rappresentanti del virtuosismo vocale. Il pubblico però, attratto dalla maggior forza e dall'impeto passionale della nuova scuola, la quale, per così dire, forniva al suo palato cibi più saporosi e più piccanti, perdè ben presto il gusto per i vieti ed insipidi melismi di una volta, e si schierò in favore del nuovo indirizzo; tanto più che il Rossini (1792-1868), con sapiente consiglio, aveva posto un argine alle insanie dei cantanti coll'imporre egli stesso i passaggi e le fioriture da introdursi nelle sue Opere ([1]).

È, sembra, destino delle umane cose che l'aurea sentenza di Ovidio:

..... medio tutissimus ibis;
.....
Inter utrumque tene ([2]).....

non possa esser applicata dall'uomo per modo da evitare gli scogli tra cui deve muoversi. L'importante riforma gluckiana, che in parte era un ritorno alle antiche tradizioni, temperata da quella del Rossini ed arricchita dai tesori del genio italiano, avrebbe dovuto tra noi riportare la musica alla nobiltà semplice, ma piena di grazia e di passione sincera della grande arte del XVI e XVII secolo. In quella vece, il predominio esclusivo e incontrastato di una forma melodica improntata spesso a spontaneità, vivezza e sentimento profondo (come generalmente si riscontra nelle Opere del Rossini, del Bellini ed in alcune del Donizetti e di altri pochi compositori), ma più spesso scialba, inconcludente, volgare, e sempre, o quasi sempre, povera di ogni contributo fornito dalla scienza del comporre o da quella della strumentazione, la rese sterile e vuota, e la fece bamboleggiare nella ricerca di un *motivo* che blandisse

([1]) Pur troppo il malvezzo di rifiorire a capriccio e molte volte *a casaccio* le Arie e perfino le Romanze da camera continuò per molto tempo; ed è noto l'aneddoto del Rossini il quale, ad una tale, che aveva cantato davanti a lui un suo pezzo carico dei *passi* più stravaganti, dopo i complimenti d'uso, domandò il nome del compositore.

([2]) « Tienti tra l'una e l'altra parte e nel mezzo sarai sicurissimo ». Tale l'avvertimento che Febo dava a Fetonte, quando questi stava per avventurarsi a guidare i focosi cavalli del padre ».

Digitized by Google

le orecchie e che, conchiuso in forme determinate ed immutabili, potesse esser facilmente afferrato, seguito e ripetuto dal pubblico. D'altra parte, l'elemento passionale, sviluppato e portato ad un'intensità forse non mai raggiunta fino allora, dall'estro sincero e dal portentoso temperamento drammatico del Verdi (1813-1901), fu, da chi non aveva il suo genio e la sua anima, travisato, sfigurato, trasformato in un incomposto e spasmodico agitarsi, che ridusse la musica teatrale a un Declamato bene spesso più tronfio e pretensioso, che efficace e sincero.

A questa condizione di cose si aggiunse l'influenza wagneriana, che fece ben presto sentirsi anche in Italia; e che, se da un lato fu proficua nel risvegliare lo studio degli artifizî del contrappunto e della tecnica strumentale, dall'altro ebbe gran peso nello snaturare il genio latino, favorendo assai più l'imitazione materiale dello stile di quel Grande, che l'acquisto dei pregi intrinseci di larghezza e potenza della sua musica.

Il canto, frattanto, come parte essenziale dell'Opera musicale a cui è intimamente legato, non potè non subire le vicende di tale trasformazione, e dapprima, spogliandosi degli inutili ghirigori, si fece nella massima parte sillabico, assumendo un carattere caldo, espressivo, brioso, incisivo a seconda del caso, e conservando tutti i principali ornamenti e le più squisite inflessioni della voce; poi, a poco a poco, col crescere dell'impeto della frase musicale, abbandonò anche quelle grazie naturali, fondando il principale suo effetto specialmente sul martellamento delle note acute, sui violenti contrasti di colore e, soprattutto, su di un aumento eccessivo dell'intensità vocale. E questi mezzi, applicati ad una Declamazione non più regolata dalle antiche norme sul modo di attaccare le note, di legarle, di crescerle, di diminuirle, andarono sempre più intensificandosi, portando ad un modo di cantare fatto di urti, di sbalzi, di strisciature; ad un uso della voce mai temperato da sfumature delicate e da giudiziosi contrasti; ad esagerazioni di colore o troppo chiaro, o troppo cupo; ad emissioni aperte, schiacciate, ingolate, strozzate, e, più ancora, ad uno sforzo immenso dell'organo vocale, le cui conseguenze si manifestano nel

Digitized by Google

continuo tremolar della voce (v. fine del Cap. IV) e in un rapido deterioramento di essa.

Richiedendo, più di tutto, la musica vocale di oggigiorno un'accentuazione vibrata della parola, e, d'altra parte, il gusto del pubblico essendo disabituato dalle grazie della maniera antica, è succeduto che cantanti e maestri non considerino più necessari gli studî di una volta e stimino bastante soltanto l'urlare e il lanciare qua e là delle lunghe note a piena voce, dimenticando che l'esecuzione artistica di un *Declamato* richiede, più o meno, la stessa padronanza di tecnica che le larghe e nobili melodie secentesche o gli svolazzi più complicati del settecento. E così, mentre non si saprebbe più nè far piangere l'uditorio, come al tempo del Peri e del Caccini [1] (v. pp. 9 e 10), nè esaltarlo coi prodigî di un mirabolante virtuosismo, nè intenerirlo come nella prima metà dell'ottocento, si è costretti ad accattare l'applauso della sua parte meno scelta, con mezzi che con la vera arte del canto non hanno niente in comune.

Abbiamo tracciato un rapido cenno sintetico dell'evoluzione del canto, mostrando per quali fasi di luce e di ombra esso sia passato dalla fine del '500 fino ai giorni nostri; e non crediamo di essere stati nè troppo severi nè troppo pessimisti nel lamentare l'innegabile decadenza odierna [2], dovuta specialmente all'abbandono di quegli studi lunghi e coscienziosi che portarono quest'arte al suo pieno sviluppo, e che pur si considerano necessari per l'acquisto della tecnica di qualsiasi altro strumento.

Resterebbe ora da dir qualcosa sul metodo d'insegnamento degli antichi maestri; ma, pur troppo, di esso

---

[1] Un antico proverbio latino, per caratterizzare il canto delle diverse nazioni, dice: Galli cantant; Hispani ululant; Germani boant; Itali plorant (i Francesi cantano, gli Spagnoli ululano, i Tedeschi muggono, gli Italiani piangono). Sempre facendo le debite eccezioni, non sappiamo bene quale di questi generi di canto l'ignoto autore attribuirebbe ai cantanti italiani di oggi; ma ci sembra certo che quello del pianto sarebbe escluso addirittura!....

[2] Vedasi tra i tanti scrittori che deplorano questa decadenza quanto dice il Lamperti nella prefazione della sua *Guida per lo studio del canto*.

Digitized by Google

non si sa niente di sicuro, non potendosi molto arguire dalle notizie frammentarie che si riscontrano nei varî scritti musicali del cinque e seicento, nè dalle stesse *Nuove Musiche* del Caccini, dove l'A., fornendo pure notizie preziose su alcuni punti riguardanti il modo di cantare di allora, si propone principalmente di dar ragione delle sue composizioni [1] e di spiegare l'esecuzione di alcuni abbellimenti e di alcune grazie del canto.

A questo proposito il Tosi (*op. cit.* p. 21) giustamente si meraviglia « che fra tanti Professori che hanno scritto » su altri soggetti attinenti alla scienza musicale, « non sia stato mai chi abbia intrapreso di far conoscere se non che i primi elementi a tutti noti, celando le regole per cantar bene; » ed ascrive a questa mancanza « gl'infiniti abusi » che « l'insufficienza di molti maestri » permette di commettere agli scolari. Non v'ha certamente dubbio che, se taluno dei grandi maestri e dei cantanti celebri del XVI e XVII secolo avesse consegnate allo scritto — invece che trasmetterle oralmente — le norme seguite nell'educare le voci dei loro allievi o nel servirsi della propria, si sarebbe evitato l'inconveniente di errori e malintesi inevitabilmente infiltratisi nella tradizione, e il compito degl'insegnanti sarebbe stato di gran lunga facilitato.

Vero è che, mentre in quei tempi unica guida era l'esperienza fatta dai maestri su se stessi e su gli altri in lunghi anni di pratica, per modo che l'insegnamento poggiava tutto su basi assolutamente empiriche, nell'ultimo secolo è venuto ad integrare il patrimonio delle tradizioni l'ausilio della scienza, sia per le indagini fatte dai dotti sul fenomeno vocale (v. Cap. II e III), sia per l'osservazione diretta dello strumento produttore della voce, che potè compiersi per mezzo del laringoscopio (v. p. 71, nota). I resultati di queste ricerche però non son giunti a tal punto da rischiarare molti dubbi e, tanto meno, a tracciare una via sicura e positiva; nè, d'altra parte, le sole tradizioni sono bastanti — a causa specialmente del loro carattere spesse

---

[1] CACCINI, *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614) (Vedi SOLERTI, *op. cit.* p. 73).

Digitized by Google

volte contraddittorio — a superare tutte le difficoltà che s'incontrano nell'insegnamento. Epperciò la cosa più saggia è quella di riunire le cognizioni che ci vengono dalla teoria e dalla pratica; di coordinarle, contemperarle, integrarle, e cercar così in ogni modo di avvicinarci alla verità quanto è mai più possibile.

Non partigiane esclusioni, dunque, dell'uno o dell'altro metodo, non accuse e disprezzi ingiustificati; ma soltanto una serena disamina delle diverse opinioni ed un uso razionale ed accurato dei mezzi che sono a nostra disposizione, possono condurre allo scopo verso il quale tendiamo.

Il vecchio Tosi, nonostante certe sue idee antiquate e certe sue intransigenze [1], è perfettamente nel vero quando consiglia che: « Chi studia cerchi l'ottimo e lo cerchi dov'è, senza che gl'importi se sia nello stile di quindici o venti anni sono o di questi giorni, poichè il buono (come il cattivo) è di tutti i tempi. Basta saperlo trovare, conoscere ed approfittarsene » (*op. cit.* p. 79).

---

[1] A p. 51 l'A. si ride e spinge gli scolari a ridersi di quei compositori che al suo tempo segnavano le appoggiature « per esser creduti moderni o per dare ad intendere che sanno cantar meglio dei Vocalisti ». E prosegue: « Povera Italia! Non sanno forse i Cantori d'oggidì dove vadano fatte le appoggiature, se non gli si mostrano a dito? A mio tempo le indicava l'intelligenza ». E le larghe cognizioni di quei cantanti (v. pp. 4-5), aggiungiamo noi; ma se il Tosi vivesse ora, c'è da scommettere che non direbbe lo stesso!....

Digitized by Google

Digitized by Google

CAPITOLO I

La respirazione nel canto

Strano, ma vero, sulla respirazione e sul modo di praticarla non si trova menzione in alcuna delle Prefazioni preposte alle Raccolte di Madrigali o di Arie ed alle Opere Melodrammatiche del sei e settecento, nè in lavori d'interesse musicale di quei secoli o dei secoli anteriori, benchè da tutti questi scritti emani una certa luce sulle condizioni e sulla tecnica del Canto durante il periodo del suo più grande splendore (1). Lo stesso Tosi (2) nella sua Opera più volte citata, la quale può considerarsi come la *prima* in cui l'Arte vocale sia stata trattata in modo diffuso e abbastanza completo, nel consigliare al Maestro di non permet-

(1) Ai lavori già citati nell'*Introduzione* aggiungiamo, tra gli altri: G. B. Bovicelli, *Regole, Passaggi di Musica, Madrigali e Motetti Passeggiati* (1594); Padre L. Zacconi, *Prattica di Musica* (1596); F. Vitali, Prefazione all'*Aretusa* (1620); V. Giustiniani, *Discorso sopra la musica dei suoi tempi* (1628); D. Mazzocchi, *Madrigali a cinque voci* (1638) e Kircher, *Musurgia universalis* (1650).

(2) Pier Francesco Tosi, celebre sopranista e maestro di canto, nacque a Bologna nel 1647 e morì nel 1727 a Londra, dove si era recato nel 1692 ad insegnare la sua arte, essendogli venuta a mancare la voce. In questo ramo egli acquistò un nome grandissimo, che consolidò con l'opera in questione, la quale, insieme con quella del Mancini e con il « Metodo del Conservatorio di Parigi », forma la raccolta più completa delle antiche tradizioni del canto.

Digitized by Google

tere all'allievo di prendere fiato in mezzo alla parola, si limita soltanto ad osservare che egli può correggerlo « con quegl'insegnamenti in cui s'impara di far un buon uso del respiro, di provvedersene sempre più del bisogno e di sfuggir gl'impegni se 'l petto non resiste » (Del Passaggio, p. 65).

Nè l'Agricola nelle sue *Note e schiarimenti* alla traduzione tedesca dell'Opera dello stesso Tosi (1757) (1), nè l'Hiller nei *Consigli sul modo di ben cantare* (1774) (2), nè il Mancini nei *Pensieri e Riflessioni pratiche sul canto figurato* (3) dicono molto di più. Quest'ultimo nell'Articolo II (p. 12 e 22) parla con grande ammirazione del Sopranista Baldassarre Ferri (1610-1680) e di Faustina Bordoni (1700-1781) sposata quindi al compositore e maestro di canto Giovanni Hasse, come di maestri inimitabili nell'arte del respiro; e negli ultimi articoli sulla Messa di voce (v. Cap. V), sugli Abbellimenti, sulle Cadenze e sull'Agilità, afferma ad ogni piè sospinto che la padronanza assoluta nel prendere e nel conservare il fiato è una condizione *sine qua non* per una esecuzione perfetta. Del modo però di acquistare questa padronanza e di saperla esercitare, nemmeno una parola.

Dovrà inferirsi per questo che gli antichi Maestri non dessero alla parte pratica della respirazione tutta quella importanza che le è dovuta? Oppure che lasciassero al beneplacito dell'allievo di prendere il respiro dove più gli piacesse senza curarne il meccanismo,

---

(1) *Anleitung zur Singkunst*, Aus dem Italianischen Herrn P. F. Tosi mit Erläuterungen und Zusatzen von Johann Friedrich Agricola.

(2) *Anweisung zum musikalischen richtigen Gesang.*

(3) Giovan Batista Mancini, nato ad Ascoli nel 1716, morì in Vienna il 4 Gennaio del 1800. Allievo del famoso Antonio Bernacchi di Bologna (1690-1756) e di Leonardo Leo di Napoli (1694-1744), divenne alla sua volta un famoso insegnante di canto e, come tale, verso il 1760 fu chiamato a dar lezioni alla Corte di Austria. Amico dei principali cantanti e musicisti del suo tempo, egli ci ha lasciate su loro notizie interessanti; ma più interessanti ancora sono le osservazioni e i consigli tramandatici nella sua Opera sul Canto, che, dal lato della tecnica vocale, segna un gran passo in avanti su quella del Tosi.

Digitized by Google

mentre questo stesso meccanismo curavano così scrupolosamente negli altri rami della tecnica?

L'allusione del Tosi riguardo a quegl'insegnamenti di cui abbiamo fatto parola, dimostra indubbiamente il contrario; e se non bastasse questo, una prova indiscutibile risulterebbe non solo dalle cose strabilianti che si raccontano riguardo ai *virtuosi* di quei tempi [1], ma anche dall'esame della musica vocale dei Secoli XVII e XVIII, la quale per prima cosa richiede un assoggettamento completo degli organi della respirazione ed una pratica tale nel modo di trarne tutto il miglior partito possibile, quale non sarebbe stato facile di ottenere senza uno studio lungo, paziente e, soprattutto, ordinato.

Regole, dunque, esistevano; ma, come tante altre, esse venivano trasmesse oralmente da maestro a scolare e forse modificate a seconda delle vedute dell'insegnante e delle attitudini dell'allievo; cosicchè, allo stesso modo che avvenne per altri rami dell'insegnamento durante lo scorcio del Secolo XVIII, tra queste regole, fisse nelle linee generali, se ne infiltrarono delle nuove, quali originate da esperienze strettamente personali, quali da amore di novità, quali da naturale corrompimento nel passare da una bocca all'altra. Conseguenza di ciò fu dapprima una confusione nei metodi e quindi una crescente decadenza nell'arte del canto, tanto che, al principio dell'800, parve ne-

---

[1] Di Baldassarre Ferri nominato più sopra, il BONTEMPI (*op. cit.* Parte II, Coroll. XXI, p. 110) dice che « dopo la continuazione di un lunghissimo e bellissimo passaggio, sotto la qual misura altri non avrebbe potuto contener la respirazione, egli prorompeva senza respiro in un lunghissimo e bellissimo trillo, e da quello passava ad un altro passaggio assai più lungo e più rigoroso del primo, senza movimento alcuno nè di fronte, nè di bocca, nè di vita ». Di Angelo Broschi poi, il famoso Sopranista *Farinelli* (1705-1782), si racconta che egli, a simiglianza di altri celebri cantanti del '600, si fosse fatto scrivere dal Porpora (1686-1706) uno stupefacente duetto per voce e tromba, nel quale i due esecutori lottavano di agilità e di lunghezza di fiato (LEMAIRE et LAVOIX, *op. cit.* pp. 385 e 393). E il MANCINI (*op. cit.* Cap. IX, p. 105) aggiunge che « l'arte di saper conservare e ripigliare il fiato con tal riserva e pulizia senza mai farlo accorgere ad alcuno, principiò e terminò in lui ».

Digitized by Google

cessario di riunire e consacrare in un'opera a stampa le antiche tradizioni ancora esistenti.

Quest'Opera, frutto del lavoro di una commissione d'insigni musicisti e maestri di canto, presieduta dal celebre Compositore fiorentino Luigi Cherubini (1760-1842) allora Direttore del Conservatorio Nazionale di Musica di Parigi, e redatta per la massima parte da Bernardo Mengozzi pure di Firenze (1758-1800), già noto cantante e compositore che in qnel tempo insegnava l'arte vocale nello stesso Istituto, fu il *Metodo del Conservatorio di Parigi*, che può dirsi il primo vero Trattato di Canto venuto alla luce, e che contiene un ricco tesoro di precetti e di osservazioni della massima importanza sul modo di sviluppare e educare la voce. È lì per la prima volta si riscontrano le norme precise per prendere il respiro, sostenerlo ed emetterlo; norme le quali verosimilmente erano quelle usate dai migliori cantanti del tempo, e che si consideravano come trasmesse direttamente dalla tradizione degli antichi maestri.

Nel corso di questo capitolo noi prenderemo in esame tanto queste norme, quanto quelle proposte in seguito da uomini di scienza e da insegnanti. Per ben comprenderle però e per seguire con conoscenza di causa lo svolgimento di una lotta che si accese tra queste e le nuove teorie, daremo qui prima una succinta descrizione dell'apparecchio respiratorio e del suo funzionamento.

È noto che tanto la vita animale quanto quella vegetale dipendono dal continuo ricambio di certi elementi gazosi che si trovano nell'aria e che sono necessari alla conservazione ed allo sviluppo dei tessuti [1]. Questo ricambio si compie nell'uomo con l'inalare e successivamente espellere una certa quantità d'aria, dopo che il sangue ne ha assorbito l'ossigeno. Le due azioni antagonistiche formano le fasi principali della

---

[1] L'aria secca contiene quattro parti di azoto, una di ossigeno ed una piccola quantità di acido carbonico, oltre a leggiere tracce di altre sostanze. Il primo, povero di sostanze chimiche, ha l'ufficio di diluire l'ossigeno che, mantenendo attiva la combustione, è il principale fattore della vita animale.

Digitized by Google

respirazione (fase *inspiratoria* e fase *espiratoria*), alle quali può aggiungersi, ma non necessariamente, una fase di arresto.

Durante l'inspirazione l'aria, passando per la bocca, pel naso, per le fauci, la laringe, la trachea e i bronchi, va ad immettersi nei polmoni; dove, per mezzo delle innumerevoli ramificazioni bronchiali, raggiunge i lobuli polmonari o cellette, destinate allo scambio dell'aria pura con quella resa ormai viziata durante la circolazione del sangue (1). Tali cellette, come nota il D.r Joal

---

(1) Della *laringe* che forma lo strumento nel quale si produce la voce e che, durante l'inspirazione, lascia libero il passaggio dell'aria, verrà dato cenno nel Cap. II a pp. 46-7.

La **trachea**, situata sotto la laringe, consta di un numero variabile di anelli cartilaginosi (costituiti, cioè, da un tessuto abbastanza rigido come quello che forma il padiglione dell'orecchio ed il setto del naso), aperti posteriormente e rilegati uno sopra l'altro da fasci di fibre muscolari, per modo da creare un tubo pieghevole che può allungarsi o scorciarsi a guisa di una lanterna giapponese. Questo tubo si divide in basso in due condotti della stessa forma e natura che si chiamano i *grandi bronchi*, e questi bronchi, nell'insinuarsi nei polmoni, si suddividono successivamente in tubi sempre più minuti (*medî* e *piccoli bronchi*), stendentisi per ogni parte come i rami di un albero che fosse arrovesciato.

I **polmoni**, specie di grandi ali disposte l'una a destra e l'altra a sinistra del petto, sono formati di materia spugnosa ed altamente contrattile; e, pervasi come sono da migliaia di canaletti respiratori, possono, dilatandosi, ricettare una quantità considerevole di aria, o, contraendosi, espellerla. (Deve osservarsi però a questo proposito, che, anche nell'espirazione forzata, una certa parte del volume complessivo dell'aria rimane sempre ad occupare i polmoni). L'immissione e l'espulsione del fiato sono specialmente favoriti dal modo ingegnoso in cui è costrutta la *gabbia toracica*, dalla quale i polmoni sono contenuti e protetti.

Questa **gabbia** o **torace** che dà l'idea di un cono tronco limitato alla sua sommità dalle *clavicole*, è formata dalle **coste**: ossi arcuati e situati *orizzontalmente* ad una certa distanza l'uno dall'altro e *obliquamente* dall'alto in basso, dal di dietro in avanti e dal dentro in fuori. Questi ossi si appoggiano posteriormente alla **colonna vertebrale** che è immobile, e nella parte anteriore sono saldamente riuniti allo **sterno**, altro osso piatto e più largo che si drizza perpendicolarmente ad esse e con esse può portarsi in avanti, allontanandosi così dalla colonna vertebrale. D'altra parte le costole, a causa della loro posizione inclinata, girando intorno ad un asse obliquo che va dallo sterno alle vertebre, hanno la possibilità di spostarsi late-

Digitized by Google

nell'interessante suo libro sulla respirazione (Vedi *De la respiration dans le chant*, p. 5), rappresentano le foglie dell'albero respiratorio, e nei polmoni di un adulto possono raggiungere un numero di circa sei milioni.

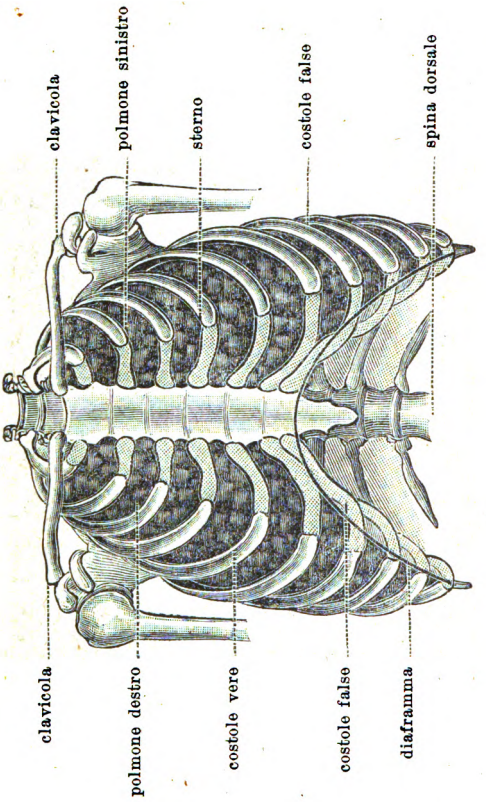
---

ralmente, dando luogo in tal modo ad una dilatazione trasversale del torace. Ad imprimere ad esse questo movimento di espansione, come pure quello di contrazione, ossia di ritorno alla posizione primitiva, servono diverse serie di muscoli, tra cui importantissimi, gl'*intercostali interni ed esterni*, i quali riempiono lo spazio esistente tra le costole e formano di esse un sol corpo. È da notare, del resto, che le costole non hanno tutte la medesima lunghezza e che lo sterno non discende abbastanza in basso per congiungerle tutte allo stesso modo. Esse dividonsi perciò in costole **vere** o **fisse** (le più lunghe) e in costole **false** o **fluttuanti**, che, divenendo successivamente più corte, sono rilegate le une alle altre, lasciando sul davanti un ampio spazio triangolare di dove principia l'**addome**. Tale disposizione è di un'importanza massima riguardo alla respirazione; dacchè, permettendo alla base del torace di dilatarsi molto più di quello che sarebbe possibile se lo sterno unisse direttamente tutte le coste, fa sì che i polmoni possano alla lor volta aumentare il loro grado di espansione.

L'accrescimento del volume toracico si effettua, del resto, anche con un altro mezzo. L'apparato respiratorio descritto finora è separato dall'apparato digestivo, che è situato più in basso, per mezzo del **diaframma**, largo muscolo piatto aderente, di dietro, alle vertebre lombari, lateralmente alle sei ultime costole, e, sul davanti, allo sterno. Siccome la sua superficie reale è maggiore della circonferenza delimitata dai suoi punti d'inserzione, ne consegue che la sua parte centrale s'inalzi a modo di cupola, sotto cui prendon posto i visceri addominali, quali la milza, il fegato, il sacco dello stomaco e la massa intestinale, mentre al di sopra vi si adagiano le ali dei polmoni ed il cuore. Spingendo però il ventre in avanti, la circonferenza si allarga e la parte convessa del diaframma è costretta ad abbassarsi cacciando in avanti i visceri addominali, che tornano al loro posto quando l'addome si ritira e il diaframma assume nuovamente la sua forma convessa. Durante, dunque, l'abbassamento del diaframma il volume interno del torace si accresce nel senso verticale; cosicchè, riunendo insieme il resultato di questo abbassamento con quello dovuto all'espansione delle coste, si ottiene un aumento toracico in ogni direzione (diametro *verticale*, *orizzontale* ed *antero-posteriore*), per mezzo del quale i polmoni possono raggiungere la loro dilatazione massima. Questi, infatti, ravvolti nella pleura (una specie di doppio sacco membranaceo interposto tra loro e le costole) aderiscono ad esse e ne seguono fedelmente ogni movimento, per modo che il loro grado di espansione dipende dal grado di dilatazione delle costole, oltrechè dall'abbassamento del diaframma. Nell'*espirazione* poi l'uscita dell'aria

Digitized by Google

Gabbia toracica e polmoni



Digitized by Google

Digitized by Google

Nell'espirazione l'aria percorre, all'inverso, lo stesso cammino e dall'alterna vicenda dell'empirsi e del vuotarsi dei polmoni risulta il fenomeno della respirazione.

Non però che questa si compia sempre nella stessa misura e nello stesso modo. L'età, il sesso, la posizione del corpo e, soprattutto, la quantità d'aria richiesta dalle varie necessità fisiologiche o da bisogni speciali dell'individuo portano delle modificazioni e nel funzionamento degli organi respiratorî e nello sforzo a cui questi vengono assoggettati.

Abbiamo spiegato nella nota N. 1 a p. 27, quale aiuto essenziale dieno alla dilatazione dei polmoni — e conseguentemente all'inalazione di una quantità maggiore o minore di aria — l'espansione della gabbia toracica e l'abbassamento del diaframma. Nel bambino è generalmente ammesso che quest'ultimo meccanismo abbia una prevalenza assoluta sull'altro. Nell'uomo, invece, o è questo stesso abbassamento del diaframma, o l'espansione della parte mediana del torace, o, infine, una combinazione di questi due mezzi che generalmente si effettuano; mentre nella donna, sia per ragioni di conformazione fisiologica (quale la presenza di un organo così importante come l'utero), sia per cause estrinseche ma non meno potenti dal punto di vista delle conseguenze ataviche (come l'uso secolare del busto), questo aumento di volume della cavità in cui si muovono i polmoni, ha luogo più specialmente nella parte superiore del torace.

Inoltre la posizione del decubito, come avviene nel sonno, favorisce lo spostarsi in avanti dell'addome, determinato dall'abbassarsi del diaframma (v. p. 28, nota); mentre quella eretta, durante la veglia richiede all'incontro uno spostamento più generale e più complesso degli organi respiratorî, causato da un bisogno di maggiore energia di quella necessaria al nostro corpo rila-

---

è aiutata dal lento risollevarsi del diaframma e dallo scendere delle costole. Le quali però, se si abbassano a sbalzi, imprimono alla corrente aerea un moto irregolare, che nell'emissione della voce si rivela sotto la forma di *tremolo* (vedi fine del Cap. IV); mentre se cadono troppo precipitosamente, determinano la perdita di ogni controllo sul fiato e per conseguenza rendono impossibile di sostenerlo e regolarne l'emissione.

Digitized by Google

sciato e ridotto alla minima attività funzionale. Così ancora notasi una differenza considerevole tra quando prendiamo il fiato unicamente per sostentare la vita, come nella respirazione normale, e quando compiamo uno sforzo che interessi tutto il nostro corpo; tra quando parliamo a voce bassa o in voce naturale, e quando in un tono di voce che debba farsi sentire in un vasto recinto; tra quando, nel canto, usiamo un' intensità che può andare dal *pianissimo* al *fortissimo* e quando gridiamo o gettiamo un urlo disperato, per chiedere aiuto davanti ad un pericolo che ci sovrasta.

Da questi diversi modi di usare gli organi della respirazione scaturiscono i varî tipi respiratorî, i quali, nelle linee principali, si riducono a tre: tipo *clavicolare*, tipo *costale* e tipo *addominale* o *diaframmatico*. Nel primo si verifica un sollevamento più o meno accentuato delle clavicole e delle coste superiori, mentre quelle inferiori restano quasi tranquille e l'addome è fortemente depresso; nel secondo l'espansione massima avviene nella parte centrale del petto, cominciando cioè dalle costole mediane ed estendendosi a quelle inferiori (costole false), al tempo stesso che la parete dell'addome è leggermente depressa e le coste superiori partecipano al movimento in modo decrescente, tanto da lasciare le clavicole assolutamente tranquille; nel terzo poi, se preso nella sua forma più pura, tutto il torace rimane fisso e l'espansione si rivela soltanto per un deciso protendimento del ventre. A questi tipi può aggiungersene un altro che chiamasi tipo *combinato*, e che risulta appunto dalla combinazione parziale di essi e, specialmente, di quello costale e del diaframmatico.

Lasciando da parte ogni considerazione riguardo a quello che dovrebbe prevalere nelle diverse contingenze della vita, vien fatto di domandarsi quale sia il tipo più vantaggioso, più pratico e più raccomandabile pel canto. Il *Metodo del Conservatorio* (Cap. II, p. 2) dice: « L'azione respiratoria nel cantare differisce in qualche modo da quella del parlare. Quando si respira a quest'ultimo scopo o a quello di rinnovare l'aria dei polmoni, il primo movimento è quello dell' inspirazione, durante il quale il ventre si gonfia e la sua parte superiore si

Digitized by Google

porta un poco in avanti; questo, dopo, si abbassa, e tale abbassamento costituisce il secondo movimento, che è quello dell'espirazione. Al contrario, nel prender il fiato per cantare, quando s'inspira bisogna spianare il ventre e farlo risalire prontamente, gonfiando invece e portando in avanti il petto. Durante l'espirazione poi il ventre deve tornare lentissimamente allo stato naturale ed il petto abbassarsi in proporzione, affine di conservare quanto più tempo è possibile l'aria che si è introdotta nei polmoni. Questa non devesi lasciare sfuggire che a poco a poco e senza scosse; in altre parole, è necessario che scorra via fluidamente ».

Ora noi abbiamo visto che le regole dateci da questo libro prezioso (v. p. 26) non costituiscono che la raccolta di quelle tradizioni dell'antica scuola, che attraverso più di tre secoli dettero resultati meravigliosi e portarono l'arte del canto ad una perfezione, dalla quale ci siamo andati sempre più allontanando. Il Mannstein, per giunta, rintracciando le norme date dal famoso Bernacchi, ci dice che egli insegnava a *sollevare il petto* senza gonfiare il ventre; che l'inspirazione, oltre a farsi senza scosse, doveva consistere in un *assorbimento* piuttosto che in un *tracannamento* dell'aria fatto troppo rapidamente o come a singhiozzi; e che l'espirazione, più che un'*espulsione* dell'aria, aveva da essere un'emissione (*écoulement*) graduata, quale si verifica nel parlare. E raccomandava che il petto, dopo inalzato, *scendesse insensibilmente*, affinchè l'aria assorbita bastasse più a lungo; aggiungendo che « quanto più il cantante sa economizzare il fiato, tanto meno ha bisogno di aria per formare un suono pieno e rotondo ».

Sarebbe stato lecito di credere che, dati i resultati felici ottenuti con tale metodo per più di due secoli, dovesse ritenersi opportuno di mantenervisi fedeli. Ma ecco, che per migliorare le condizioni del canto che accennavano a divenire sempre peggiori, vi fu chi, nella seconda metà dell'800, pensò di avervi trovato un rimedio nel condannare il sistema di respirazione fin allora seguito e nel proporne uno diametralmente opposto. Nel 1855 la *Gazette Médicale* di Parigi pubblicava una *Memoria* del D.r Mandl, il quale affermava

Digitized by Google

che « la deplorevole dottrina del Conservatorio poteva senza esitazione esser considerata come causa della perdita di un gran numero di voci; che l'appianamento del ventre impediva l'abbassamento normale del diaframma, obbligando la respirazione a divenire *clavicolare* invece che profonda; e che non si poteva mai combattere abbastanza un sistema così fatale come questo, considerando specialmente che esso era stato consacrato da un metodo ufficiale [1]. (Si noti subito il malinteso creato, certamente in buona fede, col dire che l'esclusione del diaframma limitava il tipo di respirazione a quello *clavicolare*, mentre l'antica scuola insegnava chiaramente e indiscutibilmente il metodo costale).

Se al mondo vi sono misoneisti arrabbiati che rigettano *a priori* qualunque novità, non mancano per questo coloro che si lasciano abbacinare dal nuovo, e quello abbracciano ciecamente, senza curarsi di sapere se sia migliore e più vantaggioso del vecchio.

La teoria del Mandl infatti, fece grande scalpore e, sebbene combattuta da molti, trovò parecchi seguaci tra gl'insegnanti e gli uomini di scienza, i quali non solamente la propugnarono, ma la dichiararono la *sola vera* e l'unica da seguirsi [2]. L'argomento che più sedu-

---

[1] Cosa strana, la quale mostra a qual punto possa giungere l'infatuamento nella lotta di due teorie diverse, nel 1866 il Batiste dava alla luce una nuova edizione del Metodo del Conservatorio, dando posto ad un'aggiunta del Mandl, dove questi combatte aspramente le vedute della vecchia scuola e tesse il panegirico del sistema di respirazione diaframmatica.

[2] Tra i partigiani della respirazione diaframmatica noteremo il Browne e Behnke (*op. cit.*), il Panofka (*L'arte del canto*), l'Holtzem (*Bases de l'Art du chant*), il Lemaire e Lavoix (*Le Chant*), l'Hauptner (*Die Ausbildung der Stimme*), la Marchesi (*Metodo teorico pratico*), il Giraldoni (*Dissertazione sulla educazione della voce*), il Faure, il Fournié, il Nuvoli, il Masucci ecc. Tra gli oppositori — il più brillante di tutti — il D.r Joal (*op. cit.*), il Mackenzie (*op. cit.*), il Bonnier (*La voix*, p. 70), il D.r Curtis, *Voice building and tone placing* (p. 60 e 63 e seg.), l'Hulbert (*Breathing for voice production*, p. 9) e fra i sostenitori il Garcia (*op. cit.* Cap. IV, p. 7), il Randegger (*Singing*, p. 15), il Garaudé, il Lablache, il Fétis, il Bendelari, il Garulli, ecc.

Digitized by Google

ceva era questo: che, siccome nel sonno il meccanismo si svolge mercè l'abbassamento del diaframma (v. p. 28, nota) mentre la gabbia toracica resta immobile o quasi, e, durante quel riposo assoluto, ogni influenza volitiva è abolita, ne conseguiva che la respirazione diaframmatica era quella insegnata dalla natura e che qualunque altro sistema era illogico e dannoso [1]. Prima di tutto noteremo che, com'è stato già dimostrato, il meccanismo diaframmatico non è l'unico mezzo messo a disposizione dell'uomo; e secondariamente che non è il caso di parlare d'influenze dannose nè in riguardo al canto, nè alle condizioni generali, di salute. E qui anzi è da deplorare un fatto che se non tocca la scienza, non torna certo ad onore degli scienziati; i quali talvolta, trascinati dalla veemenza della discussione, non solo giudicano affrettatamente, ma giungono a forzare in favore delle loro teorie i dati raccolti, facendo una questione di amor proprio personale laddove non dovrebbe essere che fredda obiettività e spassionata ricerca del vero. Basta consultare le molte pagine e i libri scritti esclusivamente sulla respirazione, per restare meravigliati del come le statistiche stesse sieno a volte piegate in sostegno dell'una o dell'altra opinione: cosa questa — siccome ogni mala fede è assolutamente da escludersi — spiegabile solo o col fatto che le ricerche spirometriche [2] non furono eseguite su di un numero sufficiente di persone, o che queste persone non erano le meglio indicate per sottoporle ad un esame oggettivo, o che, finalmente, l'esperimentatore, lasciandosi guidare da una specie di autosug-

---

[1] Uno degli oppositori delle nuove idee dimostra la speciosità di tale argomentazione con un paragone non peregrino ma calzante. La sera quando andiamo a letto — egli dice — noi giriamo la chiavetta del gas fino a lasciare una piccola fiammella che basti a romper l'oscurità, perchè di una viva luce non ne abbiamo bisogno. Così durante il sonno, quando l'attività funzionale è ridotta ad un *minimum*, la natura c'insegna a servirci della respirazione diaframmatica, la quale, col minore sforzo possibile, provvede quel tanto d'aria che è indispensabile alle necessità della vita.

[2] Lo spirometro è uno strumento usato per misurare la capacità dei polmoni oppure la quantità d'aria che si può espellere durante i varî metodi di respirazione.

Digitized by Google

gestione, vide in certi casi... quello che non vi era ragione di vedere. La conseguenza si è che in tali vivaci discussioni tutto è stato messo in dubbio o negato, tutto è stato affermato con le ragioni più speciose e con le contradizioni più stridenti; tanto l'aumento toracico ottenibile con l'uno o con l'altro sistema, quanto la praticità e i vantaggi rispetto al canto, fino ai danni (alcuni terribili!) che dovrebbero derivare alla voce dal praticare il metodo diaframmatico o quello costale.

Osserveremo prima di tutto che è spesso il caso di accettare tali deduzioni con benefizio d'inventario, e rimandando quindi alla lettura di queste opere lo studioso che s'interessa in modo speciale a questo soggetto, riassumeremo qui le ragioni che militano in favore o in disfavore dei varî tipi di respirazione, dichiarando, al tempo stesso, secondo la nostra esperienza e secondo il nostro parere, quale di essi sia da condannarsi, quale da tollerarsi e quale da raccomandarsi come preferibile agli altri. E cominciamo subito dal tipo *clavicolare*.

In esso, secondo che è stato detto, il diaframma e la parte meridiana del petto restano immobili e l'aumento del torace viene determinato soltanto dall'espansione delle coste superiori (v. p. 30). Quale può esser però quest'aumento, se si considera che la sommità del cono toracico è molto più ristretto della base, che le costole sono fissate allo sterno e che l'apice dei polmoni ha un volume assai minore di quello che essi sviluppino più in basso? È vero che nel movimento clavicolare la parte superiore del torace si arrotonda e si protende; ma questo accrescimento del diametro antero-posteriore, come quello del diametro verticale, si riduce a ben poco, e la dilatazione dei polmoni, limitata alla loro parte superiore, non può portare che una differenza relativamente insignificante nella quantità d'aria da inalarsi. Vi è di più, che lo spostamento di una regione ossosa così poco pieghevole, richiede uno sforzo non indifferente; e che l'inevitabile sollevamento delle clavicole, oltre ad essere sgradevole a vedersi, produce una specie d'irrigidimento delle parti circostanti e turba la condizione di scioltezza in cui debbono trovarsi i muscoli del collo, affinchè la laringe

Digitized by Google

possa liberamente esplicare delle funzioni di natura così delicata. Oltre a ciò, a causa di questo irrigidimento e di questo sbalzo del torace e delle spalle, tanto l'inspirazione quanto l'espirazione non possono avere quel carattere di fluidità, raccomandato dall'antica scuola, che è condizione essenziale per un'emissione della voce uguale e tranquilla. Non abbiamo dunque bisogno di spendere altre parole per dichiarare questo sistema *assolutamente vizioso* e per esortare gli scolari — e specialmente le donne che vi sono proclivi — a tenersene lontane (v. p. 35) (1).

Nella respirazione *diaframmatica pura*, invece, il diametro verticale è quello che subisce il maggiore aumento, e tale circostanza ha innegabilmente un peso che non può ragionevolmente trascurarsi.

In essa, scendendo i polmoni assai più in basso della loro posizione ordinaria, si ha prima di tutto la possibilità di una dilatazione considerevole, ed inoltre ogni sforzo dovuto allo spostamento delle ossa, è totalmente evitato. È necessario rammentarsi però che con tale sistema il diametro orizzontale, meno nella parte inferiore dell'organo respiratorio, è poco sviluppato a causa della *quasi immobilità* della parte centrale del torace; e che se anche l'aumento complessivo del volume (come voglion certuni) potesse bilanciare quello dell'espansione costale, la risonanza della voce (v. p. 61 e seg.), a causa della mollezza delle parti, non potrebbe effettuarsi con la stessa pienezza.

Resta ad esaminare ora il tipo *costale*, cioè quello messo in pratica dai grandi maestri e cantanti del secolo d'oro e raccomandato dal Bernacchi e dal Metodo del Conservatorio (v. pp. 30 e 31).

In questo si verifica una decisa prevalenza di sviluppo del diametro orizzontale, e la dilatazione dei polmoni avviene nella parte corrispondente *al loro*

---

(1) Il D.r WALSHE (*Dramatic Singing*, pag. 15, nota) riporta che il Rubini si fratturò la clavicola facendo uno sforzo violento per attaccare un *si b* acuto; ma W. S. ROCKSTRO (*Jenny Lind*, pag. 9) dichiara *assurda* questa storiella, dacchè è noto che il Rubini possedeva una padronanza di respiro così completa, da non mostrare affatto quando riprendeva il fiato.

Digitized by Google

massimo volume. La circostanza, infatti, che l'espansione toracica si effettua particolarmente sotto lo sterno per mezzo delle costole false che, essendo più corte sono assolutamente libere nei loro movimenti (v. p. 28, nota), fa sì che la massa polmonare possa dilatarsi, diremmo quasi, a suo piacimento, e che tale dilatazione si propaghi anche verso la sua base. Ora — domandiamo noi — è mai possibile che la natura, sempre così ingegnosa e sempre così provvida, abbia creato questo stato di cose senza una ragione speciale, cioè, senza volere indicare, che questo è il punto più importante per l'espansione del torace, come quello che più di ogni altro si presta ad una ispirazione completa? Se i sostenitori del tipo diaframmatico condannano quello costale perchè, secondo loro, non dà la debita importanza alla discesa del diaframma, che dovrà dirsi di chi non sembra avvedersi di un provvedimento così semplice, così logico, così vantaggioso, qual'è quello di avere interrotta la continuità della gabbia toracica verso circa la sua metà, affinchè la parte più bassa possa slargarsi come non è concesso alle coste superiori? Il D.r Sir Morell Mackenzie [1] il quale confessa di essere stato proclive in sul principio ad accettare la teoria del Mandl, afferma che, dopo avere nella prima edizione della sua opera *cercato di armonizzare* le opinioni contradittorie concernenti i varî sistemi di respirazione, « dietro ulteriori investigazioni aveva dovuto convincersi che *gli antichi maestri avevano ragione*, e che nella cavità addominale esiste sufficiente spazio per una leggiera discesa del diaframma senza alcun protendimento del ventre »; il che prova che, nella stessa applicazione del tipo costale, un certo aumento del diametro verticale non è escluso del tutto. E siccome anche quello antero-posteriore (v. p. 28, nota) si effettua col movimento in avanti dallo sterno, ne consegue che i tre diametri, se non in eguale misura, sono però tutti quanti sviluppati, producendosi così un aumento toracico che, seguendo almeno il buon senso, non può esser dato dagli altri due sistemi.

---

[1] *The hygiene of the vocal organs*, Cap. II, p. 71.

Digitized by Google

D'altra parte, è quasi superfluo di far notare che un torace dilatato e proteso è più adatto a servire da cassa di risonanza che non sia uno schiacciato e contratto; e che il primo porge una facilità più grande per fissare debitamente le *note di petto*, che dal *petto stesso* assumono la loro maggiore risonanza e il loro nome (v. Cap. V) (1).

Dopo quanto è stato detto dovremo venire ad una conclusione? La conclusione è semplice ed ovvia.

Scartata la respirazione clavicolare, perchè i suoi vantaggi sono di gran lunga superati dagli svantaggi, quella diaframmatica si presenta come un tipo che ragionevolmente non può escludersi nè condannarsi, tanto più che vi sono stati artisti di gran nome e valore che l'hanno praticata con ottimo successo. Tutto considerato però, e la tradizione, e l'esperienza, e i resultati di un ragionamento freddo e oggettivo, è evidente che la respirazione costale della vecchia Scuola Italiana presenta maggiori vantaggi delle altre, tanto da esser portati a ripetere col Mackenzie che *gli antichi maestri avevano ragione* e a ritenere che il ripudiare per puro amore di novità il metodo da loro trasmessoci, può esporre di sovente ad amare delusioni. È da aggiungere del resto che, sebbene il sistema diaframmatico conti ancora un certo numero di sostenitori e di cultori, esso ha perduto molto della sua voga, mentre il vecchio metodo riprende ogni giorno più piede tra coloro che si occupano dell'educazione della voce.

Resterebbe ora a dire qualche cosa sul tipo *combinato* (v. p. 30) e sull'opinione di alcuni scrittori (2) che vorrebbero usato dagli uomini il tipo *diaframma-*

---

(1) Se si domandasse la ragione della coesistenza di varî meccanismi diretti allo stesso scopo, non avremmo che a rammentare un fatto noto a chiunque si occupi di fenomeni biologici; che, cioè, la natura, per conseguire i suoi fini, ha provvisto gli uomini, gli animali, le piante non di un mezzo solo, ma di mezzi svariati che s'integrano o si sostituiscono, senza però mai intralciarsi, dando così la possibilità o di aumentarne l'efficacia o di supplire a quelle deficienze che eventualmente possono verificarsi.

(2) MAGRINI, *Arte e tecnica del Canto*, p. 80 e CH. LUNN, *The philosophy of the voice.*

Digitized by Google

tico e dalle donne quello *costale*. L'unica giustificazione a quest'ultima proposta potrebbe trovarsi nel fatto, che la respirazione diaframmatica è ancora più sconsigliabile nella donna che nell'uomo, a causa della pressione che il diaframma può esercitare sull'utero, ferme restando però le osservazioni fatte *pro* e *contro* i due metodi.

Quanto al tipo *combinato* nel quale ad un leggiero avanzamento del ventre si unisce una limitata espansione delle costole inferiori, esso è propugnato specialmente dal Kofler [1], dallo Stockhausen [2], dal Gutzmann [3], dallo Shakespeare [4], dal Silva [5] e da altri autori. Sebbene a prima vista un tale compromesso appaia come il metodo ideale che dovrebbe dirimere ogni difficoltà, noi non esitiamo ad affermare che, secondo la nostra non breve esperienza, esso non dà tutti quei vantaggi che sarebbe lecito di attendersi; e ciò probabilmente per il fatto che nè l'uno nè l'altro dei movimenti respiratorî si compi in modo deciso, onde risulta per il cantante una cotale condizione d'incertezza che è dannosa al controllo del fiato e al fissamento della voce. Epperciò noi torniamo una volta di più ad esortare i maestri e gli scolari di volere attenersi, *senza esagerazione e con la discriminazione dovuta*, al tipo costale descrittoci dal Mengozzi e dal Bernacchi (v. pp. 30 e 31), mentre passiamo a parlare brevemente del modo di praticarlo e degli esercizî di ginnastica toracica e polmonare che son atti a facilitarne l'applicazione.

Ci siamo occupati finora delle varie forme di respirazione senza speciale referenza al canto o alla parola. Diremo subito che la respirazione per il canto non differisce da quella usata istintivamente per parlare o per il semplice scambio vitale (v. pp. 26 e segg.), meno nei seguenti punti essenziali:

---

(1) *The art of Breathing* (pag. 38 e 46).
(2) *Gesangemethode* (§ IX, p. 11).
(3) *Stimmbildung und Stimmpflege*, p. 11.
(4) *The art of singing*.
(5) *Il Canto*, § 6, pag. 87.

Digitized by Google

1°. *Immissione del fiato* più completa, cioè non limitata al rinnovamento dell'aria nella parte superiore dei polmoni, ma tale da dare l'impressione che questa scenda profondamente ad alimentare tutto il complesso della loro materia spugnosa:

2°. *Arresto dell'aria* immediatamente dopo l'immissione, allo scopo di evitare ogni dispersione di essa, avanti di principiare l'espirazione:

3°. *Emissione* uguale, lenta, regolata per modo da non lasciare sfuggire che la quantità d'aria *strettamente* necessaria, e *controllo assoluto* sui muscoli espiratorî (v. p. 28, nota), impedire una troppo rapida discesa del torace.

Quanto al primo punto, è già stato spiegato il meccanismo di espansione delle coste, le quali, cominciando dalla base dello sterno e proseguendo lungo i margini laterali del torace, debbono dilatarsi nel senso *orizzontale* e *dal di dietro in avanti*, con un movimento di rotazione favorito dal loro asse inclinato. (p. v. 27, nota). Contemporaneamente a questa espansione, a cui si associa quella dei polmoni (v. p. 28, nota), l'aria deve scendere in essi dolcemente e senza scosse (v. p. 31) servendosi dei due canali d'immissione che sono la bocca e il naso (1).

---

(1) Nè dai metodi nè dai maestri italiani, per quanto ci risulta, si dà al passaggio dell'aria attraverso al naso la stessa importanza che le viene assegnata dagli scrittori e dai maestri stranieri. I quali tutti condannano l'*aspirazione* per la bocca, proclamando le narici come il veicolo naturale dell'aria. La cosa, per quanto strana possa sembrare a noi, ha però un fondamento di verità; dacchè, a parte d'essere questi due canali in comunicazione diretta col retrobocca, l'interno delle narici e, più di tutto, lo stretto passaggio in alto dove queste si riuniscono, sono provvisti di peli che agiscono come filtri, allo scopo di purificare l'aria da ogni elemento eterogeneo. Inoltre il tragitto assai più lungo che l'aria, passando per il naso, deve percorrere avanti di giungere ai polmoni, le toglie quella crudezza e, in certi casi, quel vero e proprio rigore che ha nei paesi nordici, specialmente d'inverno. In tal modo la natura provvede alla difesa dei polmoni e dell'organo vocale sia contro una improvvisa congestione, sia contro l'ingestione di corpuscoli irritanti. In un clima mite come il nostro, non crediamo necessaria la stessa precauzione, tanto più che l'aria da noi è generalmente assai pura; ma a chi vive in posti umidi o in centri industriali raccomandiamo la stessa precauzione, particolarmente nelle

Digitized by Google

Una volta che l'allievo abbia la sensazione che i polmoni sono *completamente* ma non *eccessivamente* riempiti [1], arresterà l'inspirazione per mezzo della chiusura della glottide (v. p. 48), seguendo il processo di cui instintivamente ci serviamo per trattenere il fiato. Questo arresto, che dovrà aver luogo *volta per volta* e *senza eccezione*, può avere una durata brevissima fino ad una frazione di secondo, come avviene, ad esempio, nella chiusura delle palpebre. Controllata in tal modo l'uscita del fiato, si procederà all'espirazione, la quale, come più volte è stato detto, dovrà essere uguale, tranquilla e *mai forzata*. A tale scopo si darà la massima cura affinchè tanto l'azione del diaframma (v. pp. 28-29, nota) quanto il ritorno delle coste alla posizione normale avvenga *nel modo più graduato possibile*; essendo evidente che tanto una indebita pressione del primo verso l'alto, quanto una pressione di quest'ultime contro i polmoni, renderebbe impossibile quell'economia del fiato che, dal Mancini fino a tutti i migliori scrittori moderni di tecnica vocale, è considerata come la base essenziale del canto. Terminata l'espirazione, un identico processo si ripeterà per ogni respirazione successiva, ad eccezione di quando il tempo concesso dalla frase musicale sia troppo breve o la

---

giornate frigide e ventose. Quanto poi all'effetto sul canto, non riusciamo a vedere nella inspirazione per bocca i danni che sono segnalati da quegli scrittori, e consigliamo perciò allo scolare di servirsi indifferentemente e contemporaneamente dei due veicoli, specie quando sia necessaria una notevole quantità di fiato. (Vedi KOFLER, *op. cit.* § 7; D.r JOAL, *op. cit.* Cap. IV; MACKENZIE, *op. cit.* p. 70; BROWNE e BEHNKE, *op. cit.* p. 80 e seg.; LEMAIRE e LAVOIX, (*op. cit.* p. 60); CURTIS (*op. cit.* p. 73); THORPE and NICHOL, *The natural use of the voice*, p. 20-1; SINCLAIR DUNN, *The Art of singing*, pag. 35-7; WARMAN, *The voice*; A. BACH, *The principles of singing*; VIARDOT, *Une heure d'étude* ecc. tutti partigiani della respirazione per il naso. Quindi, tra gli altri, GUTZMANN, *op. cit.* p. 15; L. LEHMANN, *How to sing*, p. 97, MAGRINI, *op. cit.* p. 63, che propugnano la respirazione combinata della bocca e delle narici.

[1] Un'esagerata inspirazione non potrebbe portare che ad un irrigidimento dell'apparato respiratorio, e far sì che l'uscita del fiato, specie al principio dell'espirazione, avvenisse per iscosse a causa della pressione eccessiva di esso.

Digitized by Google

quantità di fiato richiesta sia minima; come può accadere per il completamento di un disegno che sia eccessivamente lungo per cantarsi in un sol respiro, o laddove, in mezzo alla frase stessa, si voglia mascherare un supplemento di fiato. Nel qual caso, invece di una respirazione completa, si fa uso del *mezzo respiro*, il quale consiste in una limitata immissione d'aria che può effettuarsi senza una nuova espansione del torace.

I muscoli hanno tutti *in potenza* un grado di elasticità sufficiente a rendere i movimenti del corpo possibili e relativamente agili. Se però questi movimenti escono dalla cerchia di quelli più comuni o debbono essere eseguiti con una particolare destrezza, è necessario che i muscoli sieno sottoposti ad un allenamento speciale, che accresca la loro elasticità e resistenza. Tale è, ad esempio, la ginnastica delle dita, indispensabile nei primi anni di studio del pianoforte, e tale è quella delle coste e dei polmoni al principiò dello studio del canto. Nel primo caso abbiamo l'esercizio dei muscoli interessanti le falangi digitali; nel secondo, invece, quello dei muscoli inspiratorî ed espiratorî allo scopo tanto di espandere completamente, contrarre e mantener dilatato il torace, quanto di regolare i movimenti del diaframma e dell'addome. In antico tali esercizi erano usati principalmente a scopo terapeutico, essendo essi stati applicati solo più tardi alla ginnastica vocale. Sebbene non abbiamo notizia diretta che essi fossero praticati dai vecchi maestri, pure non è inverosimile che questi pure se ne servissero sotto una forma od un'altra, quando si consideri l'eccellenza a cui era giunta presso di loro l'arte del respirare.

Molti e svariati sono gli esercizi suggeriti dagli scrittori moderni, alcuni dei quali sottopongono l'allievo ad una specie di tortura [1]. Rimandando chi vo-

---

[1] Tra i numerosi trattatisti e maestri che caldamente raccomandano gli esercizi respiratorî, citiamo il Garcia, il Browne, il Mackenzie, il Curtis, l'Aitkin, l'Hulbert, il Norton, il Randegger, il Bach, il Kofler, lo Stockhausen, l'Holtzem, il Joal, il Segond, il Gonguenheim, il Lermoyez, il Lablache, lo Sbriglia, il Cantelli, il Giraldoni, il Delle Sedie, il Nuvoli ecc. Non mancano però coloro che non cre-

Digitized by Google

glia averne conoscenza, ai lavori che ne parlano diffusamente ci limiteremo a riportar qui i più noti e, a parer nostro, i più efficaci, i quali possono riassumersi nei seguenti:

1°. Stensione orizzontale delle braccia irrigidite, dopo averle portate in avanti coi pugni chiusi e riavvicinati. Questo esercizio che serve all'espansione completa delle costole mediane, dev'esser fatto prima lentamente e quindi con moto rapido e deciso, mantenendo tanto la posizione in avanti quanto quella *in croce* per un tempo sempre più lungo. Si eviti qualunque sollevamento delle clavicole e della parte superiore del torace (1).

2°. Ginnastica dell'addome col protenderlo prima in fuori e col farlo quindi rientrare in dentro senza che la gabbia toracica sia coinvolta in questo movimento.

3°. Dilatazione nel senso orizzontale della base del torace (costole false) accompagnato da una leggiera depressione dell'addome. Anche questo esercizio si studierà al principio lentamente e quindi sempre più presto, avendo la massima cura che le clavicole restino non soltanto immobili, ma assolutamente indipendenti da questo movimento. L'espansione infatti, massima alla base, deve gradatamente diminuire, tanto da essere appena percettibile quando si giunge alla prima costa. Per assicurarsene è consigliabile — come è consigliabile per gli esercizi seguenti — di collocare una mano stesa sul margine delle costole false ed un'altra sulla regione delle coste superiori. (2) Questi primi tre esercizi possono studiarsi tanto prendendo, quanto non

---

dono alla loro efficacia ed anzi li condannano, come il Panofka, il Piltan, il Rogers, il Lemaire et Lavoix ecc.

(1) Così in questo come nei seguenti esercizi, il corpo dovrà tenersi dritto e solidamente piantato e la testa eretta e non all'indietro; avendosi cura che tutti i movimenti si compiano naturalmente, senza impeto e violenza di sorta (vedi MACKENZIE, *op. cit.* Cap. IV, p. 68).

(2) Un'altra cosa vantaggiosa può essere anche quella di studiare questi esercizi davanti ad uno specchio sul quale si rifletta la parte superiore del corpo, onde seguire anche coll'occhio qualunque movimento indebito delle costole alte o delle clavicole.

Digitized by Google

prendendo il fiato; ma nel primo caso si respirerà *automaticamente*, ossia nella maniera ordinaria, per concentrare tutta l'attenzione sui movimenti da eseguirsi.

4°. Quando, in capo ad un certo tempo, si noti una maggiore elasticicità dei muscoli ed una certa abitudine nel contrarli nel modo suddetto, si unisca al movimento di espansione una inspirazione profonda, per la quale l'aria venga assorbita *lentamente* ed *ugualmente*, fino a dare la sensazione di un riempimento completo dei polmoni (v. p. 39). (È da notare che l'immissione del fiato deve essere *assolutamente silenziosa*, dacchè una delle cose più sgradevoli nel canto è il rumore prodotto durante l'inspirazione dallo strisciare dell'aria contro le pareti della gola o attraverso le labbra). A tal punto si ritenga il fiato per una durata sempre maggiore [1] e quindi subitamente si espella, facendo al tempo stesso tornare le coste nella posizione normale.

5°. Una volta che l'inspirazione e l'arresto del fiato si compiano in modo corretto, si passerà allo studio della *espirazione*, riempiendo prima i polmoni nel modo descritto (ma più rapidamente del solito) e ritenendo il respiro per un tempo brevissimo (v. p. 39). Quindi, operando automaticamente l'apertura della glottide, si lascerà sfuggire il fiato pianamente, naturalmente e, per servirci di una espressione comune ma

---

[1] Un ottimo metodo per calcolare la durata è quello di contare *mentalmente* (regolandosi, ad es. sul battito di un orologio) da uno in su, per tutta la durata dell'esercizio. Con questo mezzo, infatti, non solo vien controllato il progresso che si va facendo, ma, volta per volta, si possono trarne utili insegnamenti sul modo in cui vien praticato l'esercizio. E tale sistema può essere applicato anche ai primi tre già indicati, sia durante il tempo in cui le braccia mantengono la posizione orizzontale (n. 1) o il ventre viene sporto in avanti o depresso (n. 2), sia quando si fissa il torace dopo la sua espansione completa (n. 3) per mantenerlo in tale posizione quanto più a lungo è possibile. Studiato l'esercizio n. 5 sulla espirazione, è anche utilissimo, dopo averla praticata senza emetter la voce e contando mentalmente, di contare ad alta voce per tutto il tempo in cui l'aria sfugge dai polmoni, per constatare anche qui i progressi fatti o le eventuali deficienze nello studio di essa.

Digitized by Google

efficace, così fluidamente *come se fosse olio.* Per ottener questo, che può dirsi il punto più difficile della respirazione, è necessaria una specie di bilanciamento fra i muscoli della gola e la forza espulsiva esercitata sui polmoni dai muscoli intercostali e dal diaframma (v. nota a pp. 28 e 29); processo noto sotto la denominazione di *appoggio del fiato*, che deve compiersi spontaneamente col dirigere tutta l'attenzione verso lo scopo precipuo di evitare ogni e qualunque contrazione nello svolgersi della espirazione.

Lo scolare non si stanchi di esercitare specialmente questa parte dello studio, dalla quale dipende l'economia del respiro e, per riflesso, l'assoluta padronanza della voce; ma ripeta questi esercizi sino a che l'atto respiratorio praticato sotto tale forma non sia diventato per lui una seconda natura, considerando che, quando si canta, troppe altre cose richiedono la nostra attenzione perchè si possa dirigerne una parte all'impiego del fiato. Come le dita di un pianista debbono collocarsi automaticamente sui tasti, così il torace, il diaframma, i polmoni debbono compiere la loro funzione in un modo quasi incosciente; ossia a dire, bensì sotto una lontana sorveglianza della mente, ma non sotto la sua guida diretta. E rammenti ancora che il fiato è la sorgente della voce, e che quando una sorgente è impura, impura ne è anche l'acqua durante tutto il suo corso. Inalando l'aria nel modo prescritto, arrestandone per un momento l'uscita e regolandone minuziosamente il corso durante l'emissione della voce, questa potrà mantenersi piena, morbida, ferma ed assumere tutte le gradazioni d'intensità che servono a dare al quadro musicale le sue luci e le sue ombre.

A quanto si racconta, il Bernacchi (v. p. 31) soleva dire a suoi scolari che « *soltanto chi respira bene sa cantar bene* »,

Digitized by Google

CAPITOLO II

L'organo vocale e la produzione della voce

Che cos'è la voce? Il Padre Kircher (1602-1680) nella sua *Musurgia Universalis* (Libro II, Cap. X) dice che «la voce è il suono prodotto dalla glottide (v. p. 49) per mezzo della percussione dell'aria respirata, allo scopo di muovere gli affetti dell'animo». E prosegue affermando che « il suono ne è la causa formale, l'aria la materiale, la laringe quella efficiente e l'ultima causa è l'intenzione per la quale noi vogliamo significare qualche cosa ».

La definizione del dotto gesuita riassume lucidamente quello che ha rapporto con la natura del suono vocale, e oggigiorno, alla distanza di quasi tre secoli, sarebbe difficile di formulare una definizione più comprensiva e più chiara di questa.

Come si forma la voce? Secondo lo scrittore citato, essa è dovuta alla vibrazione delle corde vocali (vedi p. 47), quando l'aria le urta nell'aprirsi un passaggio attraverso di esse; stando invece al Canonico Angiolo Berardi (*Ragionamenti musicali* 1681), la sua origine dovrebbe attribuirsi all'aria che vibra nel cozzare contro le stesse corde [1].

La questione è stata discussa per lungo e per largo, e per quanto sia umiliante il constatarlo, è duopo riconoscere che il problema finora non è stato sufficientemente risoluto; meno l'essersi fatta strada un'opi-

[1] Già il Galeno (130-200 d. C.) riconosceva esser la glottide « il vero strumento della voce » e sulla produzione di questa dava notizie che non sono molto dissimili da quelle che si hanno oggigiorno, (Vedi anche B. CODRONCHI, *De vitiis vocis*, 1507).

Digitized by Google

nione di mezzo, secondo cui il suono vocale sarebbe la risultante di un urto reciproco delle corde e dell'aria, il quale urto determinerebbe la vibrazione di entrambe (1).

Fortunatamente tale questione non ha grande importanza riguardo alla coltivazione della voce, e ne è stato fatto cenno qui unicamente a scopo di coltura. Ben più peso ha il conoscere quali sieno, come sieno e in qual modo funzionino gli organi che la producono; e questo cercheremo di spiegare, per quanto lo permettano le cognizioni presenti, dando prima di tutto un cenno sugli organi vocali (2).

Posando un dito a metà incirca della parte anteriore del collo, si nota una protuberanza, piccolissima nei bambini, più grande nella donna e maggiore assai nell'uomo, chiamata comunemente *pomo di Adamo*. Tale protuberanza è dovuta allo sporgere di due cartilagini piatte (3) di uguale forma e grandezza, che s'incontrano ad angolo e formano la *tiroide*, detta così

---

(1) Vedi Monografia del D.r BRESGEN, *Das menschliche Stimm=und Sprach Organ*. Berlino, 1879.

(2) Di fronte all'ignoranza completa di molti e al disprezzo di altri per tutte le indicazioni forniteci dalla scienza, vi sono altri — scrittori e maestri — i quali bandiscono le loro teorie come basate su di una cognizione completa del funzionamento dell'organo vocale; e questa anzi affermano in modo sicuro. Ora noi dobbiamo mettere in guardia il lettore contro tali esagerazioni e dichiarare che, meno certi dati riguardanti fatti che cadono sotto il dominio della nostra osservazione diretta, tutte le opinioni che riporteremo nel corso di questo libro — anche quelle che hanno maggior carattere di verosimiglianza — debbono essere accettate come il risultato di ricerche sia pure accurate, ma non sempre sicure, ed esposte perciò a subire cambiamenti numerosissimi. E con questo intendiamo alludere specialmente alle teorie riguardanti speciali modificazioni o adattamenti degli organi vocali durante la fonazione; i quali, o non possono essere osservati direttamente, o sono osservati in condizioni sfavorevoli, e tali da non potervi costruire un edifizio di ragionamenti assolutamente inoppugnabili. Anche nel canto, anzi, nel canto più che in altri rami dello scibile, la modestia non guasta, ed è bene rammentarsi il detto dell'antico filosofo che umilmente confessava: *Unum scio, me nihil scire.*

(3) Per la descrizione del tessuto cartilaginoso vedi Cap. II, p. 27, nota (*Trachea*).

Digitized by Google

con etimologia greca, dalla somiglianza che essa presenta con l'antico scudo.

Le due cartilagini che divergono verso l'interno, terminano posteriormente, tanto sotto che sopra, con due sottili appendici chiamate *corni*. Quelli superiori sostengono l'osso *ioide* a cui è attaccata la lingua; quegli inferiori si appoggiano — bilanciandosi in modo da potersi spostare — sulle pareti laterali di un'altra cartilagine circolare chiamata *cricoide* e situata sotto alle due cartilagini già menzionate [1].

La tiroide e la cricoide prese nel loro assieme, formano la *laringe* che è lo strumento in cui si produce la voce. Questa riposa sulla *trachea* (v. p. 27), tubo cartilaginoso anch'esso, che, ramificandosi in basso, s'immette dentro i polmoni e serve per il passaggio dell'aria. Le cartilagini che formano la laringe sono tenute insieme da una serie di muscoli che regolano i movimenti della tiroide e della cricoide, e sono coperte internamente da una membrana muccosa simile press'a poco a quella che tappezza le labbra. Questa membrana, sottile nella parte più bassa, diviene sempre più spessa a mano a mano che si va in alto; e al livello incirca del *pomo di Adamo* forma, l'una di fronte all'altra, due pieghe laterali sporgenti all'interno, le quali non impediscono il passaggio dell'aria, salvo se vengano a tendersi ed avvicinarsi nel centro per mezzo di un meccanismo che sarà spiegato più tardi.

Due altre ripiegature uguali e parallele alle prime si formano un poco più sopra, per modo che tra queste e le ripiegature inferiori si creano due piccole cavità chiamate *ventricoli*. Quelle più alte vanno sotto il nome di *ligamenti superiori* o *false corde* e quelle sottostanti si chiamano generalmente *ligamenti inferiori*, *corde vo-*

---

[1] La *cricoide* — parola anche questa che viene dal greco — ha la forma di un anello pastorale e la sua parte più alta, quella cioè che corrisponderebbe alla gemma, si trova situata posteriormente; mentre sul davanti è la parte più bassa, per modo che tra essa e la tiroide esiste in questo punto uno spazio triangolare occupato soltanto da fibre muscolari. Questo spazio, di natura molle, è reso necessario dal movimento della tiroide, di cui sarà fatto cenno più sotto,

Digitized by Google

cali o *corde vere*; mentre lo spazio che intercede tra quest'ultime quando sono tese, è noto sotto il nome di *glottide* o *rima glottica* (1). Le due corde vocali — quelle da cui è originata la voce — sono attaccate per un capo alla faccia anteriore della tiroide e per l'altro a due piccole cartilagini di forma piramidale, chiamate *aritenoidi* (2).

Queste sono situate *posteriormente* sul vertice della cricoide, colla quale si articolano in modo tale da potere allontanarsi *lateralmente* l'una dall'altra, senza, peraltro che sia loro permesso di portarsi in avanti. Da questo ne consegue che quando la tiroide, grazie al movimento di basculla dei due corni inferiori viene a protendersi, la distanza tra i due punti d'inserzione delle corde vocali aumenta sensibilmente e queste si trovano ad essere necessariamente stirate. D'altra parte, in seguito all'allontanamento delle aritenoidi in senso laterale, essendo le corde vocali costrette a seguire il loro movimento, succede che tra quest'ultime venga a formarsi un'apertura triangolare, la quale, al momento in cui le aritenoidi si avvicinano di nuovo, può divenire lineare od ellittica. Durante la respirazione ordinaria lo spazio glottico è abbastanza largo da lasciar adito all'aria d'introdursi nella trachea e quindi nei polmoni liberamente e senza alcun rumore. Ma appena si renda necessario di produrre un suono, le corde vocali automaticamente si avvicinano e il passaggio dell'aria ne viene più o meno impedito. Avviene allora che questa, espulsa dai polmoni attraverso la trachea nel giungere al vestibolo della laringe, urti contro l'ostacolo formato dalle corde e, forzandone il passo, provochi una vibrazione che è la prima ed essenziale causa della voce.

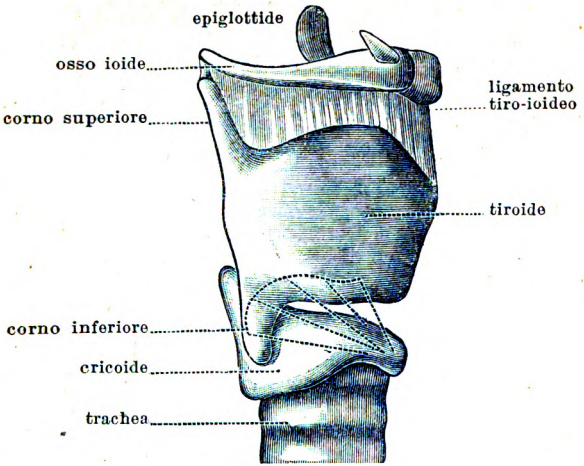
---

(1) Ad evitare ogni possibile confusione, gli scrittori L. Browne ed E. Behnke (*op. cit.* pag. 52) propongono giustamente di dare il nome di *glottide* alla parte vibrante delle corde e di *rima glottica* alla fessura esistente tra esse.

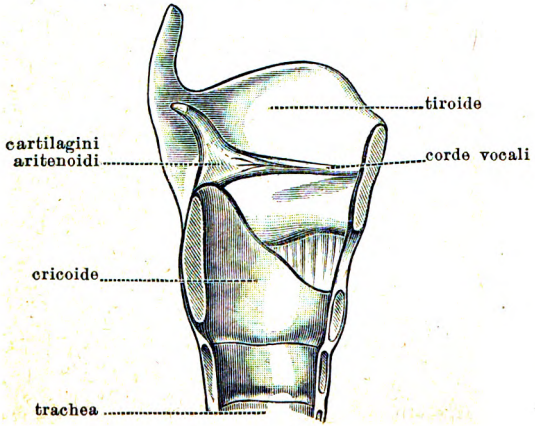
(2) Quella porzione delle corde vocali che s'inserisce alle aritenoidi è conosciuta sotto il nome di *glottide cartilaginosa*, mentre il rimanente (due terzi incirca della lunghezza complessiva) forma la *glottide ligamentosa*.

Digitized by Google

Aspetto laterale esterno della laringe



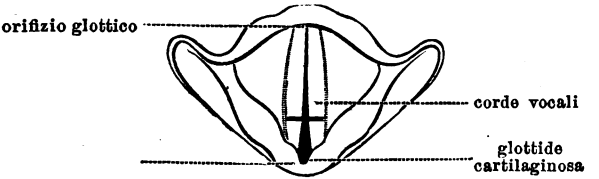
Aspetto laterale interno della laringe



Digitized by Google

Digitized by Google

Aspetto generale della glottide



Tale nelle sue linee generali il funzionamento dell'organo vocale durante la fonazione [1]; che, se osservato sommariamente si presenta abbastanza semplice e chiaro, non lo è altrettanto quando se ne considerino i particolari, dacchè si affacciano allora numerosi problemi, molti dei quali tuttora insoluti.

Non perderemo tempo a parlare della dibattuta questione se l'organo vocale assomigli più ad uno strumento a fiato o ad uno a corda. Basterà notare soltanto che il citato Galeno e Fabrizio di Acquapendente (Secolo XV) lo paragonarono ad un flauto; Ferrein ad un violino [2]; Dodart, Cuvier e Dutrochet ad un corno da caccia; Despiney ad un trombone a tiro; Magendie ad un oboe; Hauptner ed Aitkin ad una canna da organo; altri ad un richiamo da uccelli; altri ancora a varî altri strumenti, oppure a più strumenti diversi secondo il colore della voce; mentre il maggiore séguito ebbe l'opinione del Cuvier, secondo il quale le corde vocali, durante la fonazione, agiscono come le

---

(1) Trattandosi di un libro di media coltura, che deve andare specialmente nelle mani degli studenti di canto delle nostre scuole, abbiamo creduto bene di limitarci a dare un'idea generale dell'organo vocale e del suo funzionamento, tralasciando deliberatamente la nomenclatura dei muscoli, che presenta difficoltà mnemoniche non indifferenti, oltrechè molti particolari non ritenuti da noi strettamente necessarî a conoscersi.

(2) Il Ferrein, famoso scienziato francese del secolo XVIII, ad illustrazione della sua teoria, fabbricò un violino a due sole corde, che erano messe in vibrazione da una forte corrente d'aria invece che dall'arco.

Digitized by Google

labbra di un sonatore di trombone o di corno (Müller, Bataille, Fournié, Tyndall, Mandl, Gouguenheim et Lermoyez, Mackenzie, Bonnier, ecc.). Quanto a noi, pur riconoscendo che in ognuno di questi paragoni vi è qualcosa di giusto, pensiamo che la natura, ricca sempre nei suoi mezzi e pronta a servirsi di ogni espediente, abbia costruito uno strumento, alla cui perfezione concorrono tutte le leggi dell'acustica e tutti gli aiuti che sono offerti dalla fisiologia vocale.

È certo, infatti che nella voce si uniscono e s' integrano tanto il principio della corda suscettibile di variazioni in lunghezza spessore e tensione, quanto quello del getto d'aria contro uno spigolo come nel flauto, o della spinta del fiato determinante una differente divisione della colonna d'aria, come avviene nel corno naturale e nella tromba a squillo (1). Per dare un' idea chiara di questi principî a chi non abbia familiari le leggi dell'acustica, facciamo seguire qui alcuni cenni sulla natura del suono e sui varî modi di produrlo.

Il suono è il resultato del movimento oscillatorio che parte da un corpo vibrante e si propaga per mezzo di ondate attraverso l'aria. Questo movimento oscillatorio può esser prodotto sia da un oggetto solido che urta o sfrega contro un altro; sia da un corpo liquido che cade, che scorre o che si rompe, come i flutti del mare; sia dall'esplosione di un gas; sia, finalmente, da un fluido diretto contro lo spigolo di uno stretto orifizio o spinto con forza lungo la colonna d'aria di un tubo. In ognuno di questi casi le molecole di cui è formata la materia in questione, nell' improvvisa concussione si spostano, e spingono lontane da loro le molecole di ogni corpo circostante, con tanta maggiore energia, quanto più potente è stata la causa dello spo-

---

(1) Tale riunione di mezzi così svariati, ai quali, come vedremo in seguito, si aggiunge la possibilità di ottenere una risonanza speciale per ogni suono mediante le molteplici modificazioni dei risonatori vocali, è quella che rende l'organo della voce lo strumento più perfetto e più meraviglioso che esista, quale nè mente d'uomo potrebbe concepire, nè i mezzi che sono a nostra disposizione potrebbero mai arrivare a creare.

Digitized by Google

stamento iniziale. Ma le molecole, urtate in tal modo, urtano e spingono alla loro volta quelle che stanno a loro vicine e queste le altre seguenti; talchè la spinta si propaga successivamente, per quanto sempre più debole, fino a che essa, perdendo ogni forza, viene completamente a cessare. Avanti però che l'effetto del primo urto si dilegui, sono avvenuti così numerosi spostamenti e si è stabilito un movimento molecolare di *va e vieni* (simile in certo modo a quello del pendolo di un orologio), il quale può essere più o meno rapido e può percorrere un'ampiezza maggiore o minore [1]. Questi successivi spostamenti, che a poco a poco si acquetano, sia, come abbiamo visto, per la perdita di energia dovuta alla compressione molecolare, sia a causa della resistenza offerta dal *mezzo* [2], costituiscono le *onde sonore* o *vibrazioni*, le quali, quanto più sono rapide, produrranno un suono altrettanto più alto, e quanto più sono ampie, daranno origine ad un suono sempre più potente. Il veicolo che comunica queste vibrazioni al nostro orecchio è l'aria, da cui sono circonfusi tutti i corpi [3]; e questa ci porta il suono più debole o più

---

(1) Mercè questo successivo ripetersi di spostamenti e di ondulazioni, noi abbiamo una percezione *continuata* del suono, invece che quella di un colpo secco e brusco, come altrimenti avverrebbe. La ragione si è che, avanti che l'urto prodotto da una vibrazione contro il timpano del nostro orecchio abbia perduto il suo effetto, giunge un'altra vibrazione ché si accavalla sulla prima e poi un'altra ed un'altra di seguito, formando così una serie non interrotta di urti. Non altrimenti succede, infatti, riguardo al nostro occhio con lo svolgersi delle pellicole di un cinematografo o con l'imprimere un movimento rapido ad un corpo luminoso, che può dare l'impressione di una striscia o di un cerchio di fuoco. Aggiungeremo qui che se la successione delle vibrazioni si presenta regolare e continua, noi riceviamo l'impressione di un *suono musicale*; se invece le oscillazioni, o non sono rapide in modo da concatenarsi tra loro, o non hanno intensità uguale, la nostra percezione è di quel suono confuso che chiamiamo *rumore*.

(2) Intendiamo per *mezzo* i corpi solidi o fluidi che attorniano la materia concussa.

(3) Non vi è bisogno di far notare che, senza di questa, noi non percepiremmo alcun suono; come avviene appunto quando esso si produca dentro ad una campana, da cui l'aria sia stata antecedentemente estratta.

Digitized by Google

forte non soltanto in ragione della sua intensità primitiva, ma anche della distanza che ci separa dal luogo di origine, dacchè, appunto, quanto maggiore è la distanza, tanto più piccole (ma non meno rapide) giungono a noi le vibrazioni, e viceversa.

Ma vi è anche di più: che l'intensità iniziale del suono viene aumentata dal moltiplicarsi delle vibrazioni, e che questo aumento è in rapporto con la natura dei corpi ambienti che vibrano. Il legno, ad esempio, i metalli e, generalmente, le materie solide rispondono meglio alla vibrazione primitiva, che non facciano i molli, o flosci, o liquidi, o gazosi. Per questo, se il movimento oscillatorio del corpo urtato va a battere contro una parete dura, sarà da questa rimandato indietro e si formeranno delle ondate accessorie o complementari che si accumuleranno sulle altre; mentre, se incontra sostanze che cedano facilmente all'urto, esso verrà da queste in parte assorbito e per conseguenza indebolito più o meno notevolmente [1]. Da questa rifrazione delle onde sonore nasce il fenomeno della *risonanza* che ha un'importanza immensa, sia rispetto alla qualità, sia rispetto alla potenza del suono; tanto più che essa si manifesta o come un *rafforzamento generale* del suono stesso, o come *intensificazione* di una o più delle parti che lo compongono.

È noto che il suono (allo stesso modo che un fascio di luce bianca è composto da un complesso di fasci luminosi di diverso colore), per quanto appaia *singolo* al nostro orecchio, è il risultato di più *suoni parziali*, che, senza eccezione possibile, si trovano sempre disposti nello stesso ordine e ad una costante distanza

---

[1] Succede così che la voce di uno che parli all'aperto sembra più piccola di quando la stessa persona parli in un luogo rinchiuso, specialmente se questo non abbia dimensioni eccessive e le pareti sieno libere di panneggiamenti o di oggetti atti a soffocare od ostacolare la rifrazione delle onde sonore. Qualora poi il recinto sia troppo piccolo, come avviene in un tunnel, od abbia forme svariate e dimensioni vaste, come una cattedrale con le sue navate e le sue cupole, si ha nel primo caso una sovrapposizione di onde che ingenera un rumore assordante, e nel secondo una dispersione di esse che intralcia e disturba la percezione netta del suono.

Digitized by Google

l'uno dall'altro. Tali suoni *concomitanti* (che accompagnano, cioè, il suono fondamentale) si chiamano *armonici* e sono rappresentati dalle note seguenti:

Do^1 (fondamentale), do^2, sol^2, do^3, mi^3, sol^3, (si ♭^{3}), do^4,
(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8)
re^4, mi^4, (fa^4), sol^4, (la^4), (si ♭^{4}), si ♮^{4}, do^5, re ♭^{5}, re ♮^{5},
(9) (10) (11) (12) (13) (14) (15) (16) (17) (18)
mi ♭^{5}, mi ♮^{5} (1).
(19) (20)

Se però l'ordine successivo degli armonici si mantiene sempre lo stesso, ciò non implica che questi facciano tutti parte di ciascun suono composto (2); chè anzi il loro numero e la loro scelta, combinata col maggiore o minor grado d'intensità dell'uno o dell'altro, varia quasi all'infinito, dando luogo a quella particolare qualità e carattere di morbidezza o di asprezza, di sordità o di chiarezza, di povertà o di pienezza che chiamasi *timbro* e che ci fa riconoscere tanto una voce quanto uno strumento dai loro congeneri (3). Ciascuno

---

(1) Facciamo osservare che, tanto qui quanto nel corso del libro, quando designamo dei suoni col nome delle note e con una cifra situata in alto sulla destra, col n. 1 intendiamo l'ottava che va dal *Do* sotto le righe in chiave di basso al *do* nella stessa chiave in 2° spazio; col n. 2 quella che va da questo *do* al *do* sotto le righe in chiave di violino; col n. 3 le note tra quest'ultimo *do* e quello seguente in 3° spazio; col n. 4 l'ottava che vien dopo e così via dicendo. Nella tabella presente poi, le cifre segnate tra parentesi al disotto del nome della nota indicano il numero progressivo dei varî armonici; mentre la parentesi che chiude il nome di alcune note, sta ad avvertire che la loro altezza non corrisponde perfettamente alla nostra scala temperata.

(2) Dicesi *semplice* il suono che finora non si è giunti a suddividere in suoni complementari; e, come tale, è da citare quello dato dal *diapason*. I diversi strumenti sono più o meno ricchi di armonici secondo il loro timbro, mentre la voce umana è la più ricca di tutti, oltre ad averli meglio distribuiti.

(3) Generalmente parlando, un suono in cui per *numero* o per *intensificazione speciale* predominino gli armonici acuti, tra i quali abbondano quelli dissonanti (v. tabella al principio della pagina), possiede un timbro assai penetrante e più o meno aspro; mentre quello formato per la maggior parte da una combinazione di armonici gravi che sono quasi

Digitized by Google

di questi armonici presi singolarmente, allo stesso modo del suono fondamentale, può essere, del resto, notevolmente intensificato, qualora, in vicinanza del corpo vibrante che lo genera, si trovi una *tavola* o *cassa di risonanza* di forme e dimensioni tali, da trovarsi *accordata* all'altezza di esso. Questa cassa, che deve essere costruita di materiale facile a vibrare (v. p. 52), affinchè possa rispondere *simpaticamente* a un dato suono, avrà dimensioni tanto più grandi, quanto più grave è l'armonico da intensificare, e tanto più piccole, quanto più in alto esso trovisi nella serie data dalla tabella che abbiamo data più sopra. A dare un' idea più chiara di questo fenomeno, citeremo qui alcuni esempî.

Se percotendo una delle sue asticelle si mette in vibrazione un corista (diapason) e si porta immediatamente all'orecchio, il suono che se ne percepisce è dolce, vago e quasi lontano; ma se dopo la percussione si drizza per il suo stelo su di una tavola oppure su di una scatola vuota di legno o di metallo, il suono risulta più deciso e infinitamente più distinto.

Qualora poi la forma e le dimensioni di questa scatola sieno quelle che meglio convengono all'altezza della nota del corista, l'intensificazione è tale, da dar l'impressione che non uno, ma un buon numero di coristi abbiano risonato insieme. Nel primo caso, infatti, la trasmissione delle oscillazioni, non trovando un obiettivo adatto alla loro rifrazione, si perde presto e facilmente nell'aria; nel secondo, queste oscillazioni sono aumentate soltanto dalla *vibrazione generale* del corpo su cui è drizzato il corista, mentre, finalmente, nel terzo questo corpo risponde *direttamente* e con tutta la sua forza al suono iniziale. Ancora un altro esempio. Se, dopo alzata la sordina di un pianoforte, si fa scendere ad es. il *do* centrale (do^3) senza farlo sonare e si percuote bruscamente e con forza la sua ottava bassa (do^2), quest'ultimo suono, nel far cadere la sordina, cessa istantaneamente, ma si ode risonare vaga-

---

tutti consonanti, è dolce ma vuoto ed ha scarsa facoltà penetrativa. Soltanto un giusto equilibrio tra l'altezza e l'intensità degli armonici componenti un suono, può dare a questo tutta la rotondità, la pienezza, la morbidezza e la penetrazione che sono necessarie.

Digitized by Google

mente la nota tenuta, la quale corrisponde al primo armonico di quella percossa. Abbassando sempre il do^3 e battendo il fa^2 nel modo indicato, risonerà invece il do^4 che è la sua 12ma (5^0 armonico); e battendo il sol^2, si sentirà la doppia ottava ($sol^4 = 7^0$ armonico), la quale risonerà ugualmente se si percuote il sol^2 che si trova subito al disopra della nota abbassata (2^0 armonico). Finalmente, battendo il do^4 e il do^5, si avrà un prolungamento sensibile delle stesse due note anche dopo aver fatto scendere la sordina; mentre ripetendo l'esperimento su tutti gli altri tasti da do^2 a do^5, non solo il suono della nota battuta cesserà immediatamente, ma non si provocherà la risonanza di nessun armonico. La ragione del fenomeno suesposto sta unicamente in questo: che mentre il volume pieno e sonoro della nota battuta è il risultato del suono fondamentale rafforzato dalla risonanza generale di tutto lo strumento, al momento in cui si abbassa la sordina il rafforzamento generale cessa e non si ode che la vibrazione *simpatica* di uno degli armonici che compongono il suono [1].

Ci siamo dilungati assai su questi fatti, perchè essi hanno un'importanza grandissima nello sviluppo dell'intensità e della qualità di bellezza intrinseca della voce umana, potendosi, per mezzo di opportune modificazioni dei risonatori vocali, determinare una varia serie di armonici ed ottenere un'equa distribuzione di essi (v. p. 53, nota 3), mediante l'esclusione o con l'attenuazione di quelli dissonanti che dànno alla voce un timbro più o meno sgradevole. Per chi desideri di conoscere altri esperimenti consimili, come quelli fatti dall'Helmholtz coi suoi *risonatori*, o di avere una cognizione più completa del fenomeno della risonanza, non possiamo che raccomandar caldamente la lettura

---

[1] Sempre a proposito di questa spontanea vibrazione chiamata appunto per questo *simpatica*, è quasi superfluo di rammentare l'improvviso ed insistente tremollo di certi oggetti, specialmente di vetro o di metallo, che si ode talvolta nel far risonare una nota. Tale tremollo è dovuto alla stessa causa e cessa immediatamente quando si metta l'oggetto in condizioni da non poter vibrare, sia cambiandone la posizione, sia ponendolo in contatto con un corpo molle.

Digitized by Google

dell'opera magistrale di questo autore [1], o le interessanti conferenze sul suono fatte dal prof. Tyndall di Londra, che sono un modello di esattezza, lucidità e concisione [2].

Dopo aver brevemente spiegata l'origine del suono ed il suo rafforzamento, e data un'idea sommaria della struttura e del funzionamento dell'organo vocale, passiamo ora ad esaminare il fenomeno della fonazione.

Qui si entra purtroppo in un campo d'ipotesi il più delle volte contradittorie, nessuna delle quali, per quanto ingegnosa, è suffragata da prove di un'evidenza incontestabile. Già i diversi scrittori non si trovano d'accordo circa al processo di allontanamento ed avvicinamento delle corde vocali di cui è stato fatto cenno a p. 48; alcuni di essi considerando la chiusura della *glottide cartilaginosa* (v. p. 48, nota) come non necessaria, almeno per tutte le note (Mandl, Mackenzie, Wesley Mills), mentre il Garcia, il Battaille, il Vacher, il Mayer, il Gouguenheim, il Lermoyez ed altri la ritengono come condizione *sine qua non* della fonazione. Quanto poi alla vera e propria produzione del suono vocale, le cose s'imbrogliano anche di più. Le divergenze, infatti, si manifestano non soltanto riguardo ai particolari nel funzionamento dell'organo vocale, ma, e soprattutto, sullo stesso suo meccanismo, a seconda che vengano applicati ad esso i principî che governano o gli strumenti a corda o quelli a fiato (v. p. 49). Sarebbe sommamente interessante di seguire l'evoluzione di queste teorie e di queste ipotesi, ciascuna delle quali ha contribuito a dare una comprensione, se non definitiva, certamente più complessa e più soddisfacente del fenomeno della fonazione; a cominciare da quelle formulate, dietro esperimenti fatti su una laringe sezionata, dal Ferrein (v. p. 49, nota 2), dal Lehfeldt (1835) e dal Müller (1839) in favore dell'azione delle corde vocali come elemento vibratorio principale [3], per venire alle

---

(1) *Die Lehre von den Tonenempfindungen*, Berlino, 1877.

(2) JOHN TYNDALL, *Sound*. London, 1867.

(3) Il Ferrein fu il primo che da una laringe di cane, dopo aver riavvicinate le corde vocali, riuscì, col soffiarvi dentro, ad ottenere un suono. Tale esperimento, specialmente avanti l'invenzione

Digitized by Google

ultime conclusioni del Mackenzie, del Gouguenheim e Lermoyez e del Bonnier, i quali le considerano come ancie vibranti, o a quelle dell'Oertel, seguito dal Curtis [1] ed appoggiato dal Koschlakoff e dal Simonawsky, il quale emette l'opinione che le corde vocali possano vibrare per segmenti divisi da linee nodali [2]. Siccome però un tale esame esorbiterebbe dai limiti di questo libro, ci restringeremo a dar brevi cenni sulle teorie più generalmente accettate o più caratteristiche, lasciando al lettore, come al solito, di consultare le opere citate.

Secondo quella proposta dal Garcia e condivisa, malgrado alcune modificazioni, dalla Seiler, dal Behnke e da molti altri, nella produzione dei suoni più gravi della voce (Registro di *petto*, v. pp. 66 e 72), tanto la glottide cartilaginosa quanto quella ligamentosa (v. p. 48, nota 2) vibrerebbero *completamente* e *liberamente*; con questo però che la prima, col salire delle note, si chiuderebbe a poco a poco fino a lasciar libere di vibrare le *sole*

---

del laringoscopio (v. p. 71, nota), fu ripetuto da altri osservatori, tra cui il notissimo scienziato J. Müller, il quale aggiunse alla laringe sezionata un piccolo mantice che rappresentava i polmoni, giungendo a dare un diverso grado di tensione alle corde vocali con l'attaccare pesi differenti ai margini anteriori della tiroide (v. p. 46).

(1) Vedi *op. cit.* pp. 118 e segg. e p. 127). A titolo di mera curiosità, riportiamo qui l'opinione di A. Piltan, secondo il quale, non essendo egli riuscito a registrare le vibrazioni della laringe con uno strumento di sua invenzione, « fino a nuova prova è prematuro affermare che le corde vocali sieno la principale causa dell'altezza della voce » (*The humam voice*, London, p. 4).

(2) Nel violino e negli strumenti consimili la produzione degli armonici si ottiene premendo leggermente col dito su di una corda, per modo da limitare in essa quella facoltà di vibrare liberamente che possiede normalmente. In tal modo infatti la corda si divide in due, tre o più *segmenti* (o sezioni) a seconda del punto in cui si è compressa; e, venendo ad essere così virtualmente diminuita la sua lunghezza, produce gli armonici segnati nella tabella a p. 53. Ogni segmento è separato da un *nodo*, ove la vibrazione cessa completamente. La colonna d'aria di un tubo segue la stessa legge, a seconda della pressione esercitata su di essa dalle labbra del sonatore o dal getto d'aria dell'ancia, Così anche le corde vocali si dividerebbero in segmenti, ognuno dei quali produrrebbe un armonico che servirebbe a rinforzarla od a costituire la nota fondamentale.

Digitized by Google

corde vocali propriamente dette, che progressivamente diverrebbero più tese. Lo stesso processo avverrebbe con la produzione delle note centrali (Registro di *falsetto* o di *mezzo*, v. p. 65), dacchè le corde (nella parte ligamentosa soltanto) dapprincipio si troverebbero in uno stato di tensione moderata e questa andrebbe a mano a mano crescendo, unitamente ad un raccostamento graduale delle corde stesse, per il quale verrebbe diminuita a poco a poco la porzione della loro parte vibrante. Durante l'emissione di queste note il cantante avrebbe l'impressione di un minore sforzo, perchè il contatto delle aritenoidi (v. p. 48) avverrebbe solo pei margini e non per tutta la loro profondità (come avviene per i suoni gravi) e la resistenza offerta dall'uscita dell'aria sarebbe per conseguenza meno efficace. Nelle note acute poi (Registro di testa v. p. 65) l'orifizio laringeo sarebbe da principio più aperto, ma andrebbe successivamente accorciandosi e stringendosi, al tempo stesso che si verificherebbe un graduale aumento di tensione. D'altra parte, il Lehfeldt citato più sopra, nella sua Dissertazione «*Nonnulla de vocis formatione*», aveva già nel 1835 messa innanzi l'opinione che nella produzione del *falsetto* le corde vocali dessero una serie di note più alta della precedente, per la ragione che esse vibrano nei soli margini, seguendo così la legge che regola lo spessore delle corde [1]. Questa teoria, accettata da molti e combattuta da altri, fu ripresa quindi

---

[1] È appena necessario di accennare che l'altezza del suono dato da una corda dipende da tre condizioni fondamentali che sono: *lunghezza*, *spessore* e *grado di tensione*. Un suono sarà tanto più grave quanto più la corda è lunga, spessa o meno tesa, e salirà proporzionatamente in altezza col diminuire dei due primi fattori e col crescere della tensione.

Negli strumenti a fiato provvisti di un tubo (flauto, corno, tromba ecc.) l'altezza dipende invece principalmente dalle dimensioni di esso e, per conseguenza, dal diametro e dalla lunghezza della colonna d'aria ivi contenuta; la quale lunghezza viene accorciata più o meno nella produzione dei *suoni naturali*, a seconda della maggiore o minore spinta del fiato che la divide in sezioni. Negli strumenti ad *ancia* (fisarmonica) l'altezza stessa è determinata dal numero delle vibrazioni di detta ancia, relativamente alla sua natura e dimensione ed alla spinta dell'aria che le viene dai mantici.

Digitized by Google

dagli scrittori Browne e Behnke (op. cit.); e, sostenuta specialmente dalla Seiler, dette luogo a quella che divide la voce in cinque registri (v. p. 67).

Venendo a coloro i quali considerano l'organo vocale come uno strumento a fiato, la produzione e l'altezza della voce non dovrebbero invece ascriversi *esclusivamente* alla graduale tensione delle corde o alla diminuzione della loro parte vibrante, o infine al grado di chiusura della glottide; ma bensì *principalmente* all'azione del muscolo da cui è formata la parte interna delle corde. Queste, infatti, quando il muscolo si contrae, doventerebbero più dure e più spesse, oltre a progressivamente accorciarsi e avvicinarsi; per la qual cosa le corde agirebbero come un'ancia vivente ed essenzialmente attiva, la quale potrebbe contrarsi a volontà e possederebbe tutte le condizioni richieste per la produzione di ogni suono vocale (v, nota precedente) (1).

Il D.r Bonnier che si associa a tale opinione e che dà pure un'importanza grandissima a questo muscolo, spiega il fenomeno della fonazione come il resultato di un conflitto tra la spinta dell'aria cacciata dai polmoni e la resistenza offerta dalle corde vocali. E nota che « se la parete glottica è poco tesa e l'impulso aereo è assai potente, quella finirà per cedere e lascierà passare l'aria senza dar luogo ad alcun conflitto; mentre se, al contrario, la corrente aerea è debolissima e la tensione vocale assai forte, l'aria s'insinuerà dolcemente attraverso le pareti rigide della rima glottica senza vincere la loro costrizione. Se poi le due pressioni tendono a bilanciarsi, avverrà allora il conflitto e si verificherà la produzione del suono vocale (2). Di questa produzione del suono vocale il Bonnier spiega il meccanismo nel modo seguente. Dato che la colonna d'aria spinta contro la glottide incontri una resistenza moderata ma valida abbastanza da impedirne l'uscita, essa, sotto la pressione delle pareti toraciche, subirà una condensazione, in grazia di cui prevarrà in breve su quella resistenza, facendo sì che le corde vocali cedano e lascino

(1) GOUGUENHEIM et LERMOYEZ (*op. cit.* pp. 48 e 51).
(2) *Op. cit.* pp. 85-6.

Digitized by Google

passare una certa quantità di fiato. In questo modo però la pressione dell'aria diverrà più debole e la resistenza delle corde vocali riprenderà il sopravvento; di maniera che queste si chiuderanno come da principio, ostruendo il passaggio fino a che una nuova condensazione dell'aria non torni a farle aprire. Da questa alternativa di aperture e di chiusure, da questo conflitto tra la forza di pressione e di tensione avrà origine così un sistema di oscillazioni periodiche, la cui rapidità sarà soggetta al grado di contrazione e tensione del muscolo interno delle corde; il quale, aiutato dagli altri fattori suaccennati, produrrà tutti i suoni della scala vocale (1). Non mancano poi gli scrittori i quali, come il Martels (2), il Chater (3) e il Mannstein (4), credono che le corde vocali si comportino quali ancie (5) nel *registro di petto* e come la lingua di un sonatore di flauto in quello di *testa*, durante il quale i suoni non sarebbero il risultato diretto della vibrazione delle corde, ma sibbene della colonna d'aria esistente nel tubo vocale e nelle cavità che servono da risonatori (6).

A proposito dei quali, dopo aver visto come non *uno* e *distinto*, ma *più* e *multiformi* sieno i mezzi di cui si serve la natura e i principî su cui è basata la produzione della voce (v. p. 49), faremo notare che ben più ricco e complesso è l'apparato addetto al rafforzamento del suono vocale, di quanto avvenga con qualunque strumento fabbricato dalla mano dell'uomo.

Sebbene infatti possa dirsi che non esista un solo di questi, nel quale l'apparecchio generatore del suono non sia accompagnato da un corrispondente, per quanto elementare apparecchio risonatore, pure quest'ultimo

(1) Ibidem, pp. 85-86.

(2) *Physiologie de la phonation*. Paris, 1885.

(3) *Scientific voice and Artistic singing*. London, 1890.

(4) *Katechismus des Gesanges*.

(5) Il Mackenzie nel cap. 3°, sezione 2ª dell'opera citata, spiegando il fenomeno della fonazione, si serve delle espressioni ancia *lunga* ed ancia *corta*; ma questo non significa che egli accetti la teoria delle ancie; poichè, a p. 35-6, dice che « i suoni vocali sono prodotti dalla vibrazione dei liberi margini o labbra della glottide, ossia di quelle *ancie chiamate comunemente corde vocali* ».

(6) Vedi Curtis, *op. cit.* p. 114 e 116.

Digitized by Google

sarà sempre necessariamente di una determinata forma e grandezza, non suscettibili di esser modificate secondo i suoni che vengono prodotti (v. p. 54). La conseguenza diretta di ciò è che non potrà ottenersi da esso o da quanti risonatori possano coesistere a questo scopo, altro che un *rafforzamento generale* del suono (v. p. 52); mentre l'intensificazione o l'attenuazione di certi armonici, possibile soltanto mercè la risonanza simpatica (v. p. 55), avverrà, anche nel migliore dei casi, in un modo assolutamente irregolare. In altre parole, le modificazioni d'intensità e di colore che hanno così grande importanza nella formazione del timbro, dipenderanno per la massima parte da circostanze fortuite, ed esso non potrà esser migliorato se non coll'applicazione di varî artifizi di diversa specie.

Con l'organo vocale invece le cose procedono in un modo differente. Non solamente, infatti, questo possiede un numero rilevante di risonatori dissimili di natura, di forma e di ampiezza; ma facendo questi parte di uno strumento *vivente*, potranno piegarsi a multiformi adattamenti, per mezzo dei quali ogni nota potrà in certo modo esser rafforzata dal risonatore che meglio le conviene (v. p. 54) [1]. Di qui la possibilità,

---

[1] I risonatori principali della voce umana sono: il *petto*, la *faringe*, le *fosse nasali* e la *cavità orale*. A questi debbono aggiungersene altri di minore importanza o di efficacia non ancora accertata, come la *trachea*, la *cavità sottoglottica*, il *vestibolo* della laringe, i *ventricoli* ed i *seni frontali*.

Del *petto* o *torace* e della *trachea* è stata data una descrizione sufficientemente esauriente nel Capitolo sulla respirazione (nota pag. 27). Il primo, ampio di per se stesso e capace di aumentare il suo volume per mezzo della dilatazione delle coste (v. p. 27) e dell'abbassamento del diaframma (v. pag. 28), è da questo punto di vista il più importante di tutti, oltre ad essere anche, grazie alla sua ampiezza, il più adatto a rinforzare le note gravi a cui dà vigore e pienezza. La *trachea*, come pure la *cavità sottoglottica* (quella che trovasi immediatamente sotto le corde vocali), il *vestibolo* della laringe (lo spazio situato subito sopra le false corde (v. p. 47) e i *ventricoli* si uniscono invece molto verosimilmente alla vibrazione generale, recando alla voce, se non un gran contributo d'intensità, una non trascurabile risonanza caratteristica, a causa della loro forma e natura speciale, oltrechè della loro diversa grandezza.

La *faringe* è quella cavità che vedesi in fondo alla bocca, al di

Digitized by Google

grazie ad un'accurata ed intelligente educazione della voce, di correggerne i difetti quando a questo non si oppongano impedimenti organici assolutamente insormontabili; di sviluppare i suoi pregi, e di farne un tutto omogeneo e piacevole che accarezzi l'orecchio, e, col fascino del sentimento, parli al cuore più e meglio di ogni altro strumento.

Le qualità essenziali di una voce ideale, prescindendo dalla perfezione dell'orecchio (v. Cap. IV) e dal potere emotivo che è massimamente dovuto al temperamento passionale dell'artista, possono riassumersi in questo: purezza di timbro; equilibrio perfetto di colore dalla prima all'ultima nota, per modo che la voce — a meno sia richiesto da effetti speciali — non risulti nè troppo chiara nè troppo scura; intensità ed estensione corrispondenti al genere ed alla qualità di essa; forza di penetrazione, morbidezza, elasticità, pienezza e facilità di emissione, la quale, oltre a nascondere gl'inevitabili cambiamenti di meccanismo, dia al

---

là dell'arco del palato, e si estende dal vestibolo fino su in alto alle fosse nasali, comunicando con la bocca per mezzo delle fauci. Le sue pareti essendo per la più parte di natura muscolare, sono altamente contrattili, per la qual cosa essa è suscettibile di numerose modificazioni. Le *fosse nasali*, situate al disopra del palato, sono divise come in tre canali di forma irregolare, due dei quali immettono nelle narici. La *cavità orale*, importantissima, ha per base la lingua e la chiostra dei denti inferiori, mentre al disopra è limitata dalla chiostra di quelli superiori e dal palato. Quest'ultimo, che forma una specie di volta, chiamasi *duro* nella parte anteriore, dove l'osso è coperto da una membrana muccosa abbastanza sottile. Questa però posteriormente diviene più spessa, finchè, prendendo il posto dell'osso, costituisce il cosiddetto *palato molle*. Tale membrana scende verso la base della lingua a modo di cortina (*velo del palato* o *velo pendolo*), lasciando pender nel mezzo un'appendice carnosa chiamata *ugola*. Lateralmente poi esso si abbassa sui *pilastri*, i quali sono formati da quattro ripiegature della muccosa, e, situati dalle due parti uno dietro l'altro, dànno ricetto in mezzo a loro alle *glandole amigdali* o *tonsille*. L'apertura, infine, che serve di comunicazione tra la faringe e la bocca, prende il nome di *fauci* o *istmo della gola*. Quanto ai *seni frontali*, essi consistono in piccole escavazioni delle ossa della faccia e si trovano indietro e al disopra delle fosse nasali con le quali comunicano. Essi variano in numero e grandezza, e siccome si riscontrano più frequentemente nei soprani, si ritiene che agiscano come risonatori speciali delle note sovracute.

Digitized by Google

canto quel carattere di spontaneità e scorrevolezza, proprio di tutte le azioni fisiologiche che si compiono secondo le leggi della natura.

Si affaccia qui la domanda se voci simili sieno frequenti o almeno possibili. A leggere gli sperticati elogi che si fanno dell'organo vocale di molti cantanti, si direbbe di sì. Sta invece il fatto che, se non si può negare l'esistenza di voci perfette o quasi perfette, il loro numero è straordinariamente limitato (¹), perchè la riunione di tanti pregi dipende da un complesso grandissimo di condizioni svariate e concatenate l'una con l'altra. Prima di esse, naturalmente, la struttura scevra da ogni difetto dell'apparecchio respiratorio, vocale e di risonanza; quindi il loro stato fisiologico, e infine, per non parlare dell'uso errato che può farne il cantante, la perfetta rispondenza che deve esistere tra la parte generatrice della voce ed i suoi risonatori (v. p. 54); non potendo la miglior laringe di un basso produrre suoni potenti, se il petto è poco ampio, o, viceversa, quella di un soprano dare risultati soddisfacenti se i risonatori non sono normalmente sviluppati (²). Contuttociò, qualora i difetti organici non sieno di natura e di grado tali da rendere inutile lo studio del canto, e, meglio ancora, se questi difetti, invece di essere innati, sono acquisiti sia per cattive abitudini, sia per un metodo difettoso di studio, essi possono essere molto atte-

(¹) Il Garcia dice che « esaminate le voci in istato naturale, trovansi quasi sempre rozze, ineguali, malferme, tremolanti, stentate e poco estese (*Trattato Compl.* Cap. I, p. 1); e l'Hauptner nella sua *Ausbildung der Stimme* (Cap. V, p. 10) esprime la stessa opinione « anche a riguardo delle migliori voci ». Lo Stockhausen poi (*Gesangsmethode*, p. 2), in seguito ad osservazioni fatte col fonoautografo, afferma che una voce raramente possiede più di cinque o sei suoni « naturali veramente vigorosi ».

(²) Il Gouguenheim e il Lermoyez (*op. cit.* p. 72) dicono che, se per uno strano artifizio fosse stato possibile di unire la laringe della Malibran con la faringe del Lablache, non si sarebbe ottenuto che un suono spiacevole, grottesco e ribelle a qualunque tentativo di renderlo musicale. Non abbiamo bisogno di accennare che Maria Malibran (1808-1836), sorella di Manuele Garcia figlio (v. p. 66, nota 1), oltre ad essere grande cantante, possedeva una voce di soprano tra le più meravigliose; e che il Lablache (1794-1858), famosissimo basso, aveva pure a sua disposizione un organo vocale che poteva dirsi perfetto.

Digitized by Google

nuati ed anche totalmente rimossi, col mettere in opra quei rimedî che possono dirsi i *contravveleni* nella tecnica vocale, e che generalmente consistono nella *intensificazione giudiziosa del difetto* opposto a quello che si vuole correggere.

Il Mancini (*op. cit.* art. II, p. 14) racconta che il suo maestro Bernacchi (v. pp. 24 e 31) non essendo stato dalla natura dotato di una buona voce, studiò col Pistocchi [1] il quale seppe tanto bene indirizzarlo, che lo scolare, in capo ad un certo tempo, giunse ad una tal perfezione, « che procacciar gli doveva l'ammirazione universale ». Di questi casi potrebbero citarsene in gran numero (ad es. la Jenny Lind, la Pasta, la Persiani ecc.); ma è duopo osservare che in ognuno di essi, in unione all'abilità indiscussa del maestro, si esplicò una forza di volontà ed uno spirito di abnegazione da parte del discepolo, da non farlo indietreggiare davanti allo studio più lungo, più paziente e più penoso. La nota cantante francese M.me Cinti Damoreau (1801-1863) nella prefazione al suo *Metodo di Canto*, parlando specialmente ai suoi allievi, dice di non avere interrotto lo studio nemmeno quando ebbe raggiunto l'apice della sua carriera; ed aggiunge che un cantante può acquistare e conservare il favore del pubblico, « soltanto per mezzo di uno studio costante e della ferma risoluzione di compiere ogni giorno un nuovo progresso ».

CAPITOLO III

I registri nella loro teoria e nella pratica

Giovanni da Garlandia, uno dei più eminenti scrittori di cose musicali del Medioevo, riportando proba-

[1] Francesco Antonio Pistocchi (1659-1717), cantante e compositore di Opere e di Oratorî, lasciò gran fama di sè per aver fondata

Digitized by Google

bilmente un'opinione comune al suo tempo, afferma nella sua *Introductio Musicae* che la voce umana si divide nei tre gruppi distinti di *petto*, di *gola* e di *testa* (1). Tale asserzione è ripetuta dal Monaco Domenicano Geronimo di Moravia, altro scrittore della prima metà del secolo XIII, il quale aggiunge essere i suoni del primo gruppo *gravi* e *possenti*; quelli del terzo gruppo *sottili* ed *altissimi*, mentre i suoni del secondo hanno un carattere *medio* che partecipa dell'uno e dell'altro gruppo (2).

Anche Ugolino da Orvieto, nato a Forlì al principio del secolo XV, accetta la stessa divisione; per quanto appaia dai suoi scritti che a quel tempo facevasi già strada una classificazione diversa (3). Verso la fine del '500 infatti, il P. Zacconi, nella sua *Prattica di Musica*, mentre dà una grande importanza alla voce di *petto* e di *testa* (o anche *ottusa*), fa appena menzione di *certe note medie* partecipanti dell'una e dell'altra voce; ed il Caccini nella citata Prefazione alle *Nuove Musiche* (1661) parla soltanto di voce *piena e naturale* (quella di petto) e di *voci finte*, cioè a dire delle note di *testa* o di *falsetto* (4). Dal canto loro il Tosi nelle *Opinioni dei Cantori antichi e moderni* (1723 ed il Mancini nei *Pensieri e Riflessioni pratiche* (1774) dividono ambedue la voce in due soli gruppi, uno di

---

in Bologna una celebre scuola di canto, dopo che si era ritirato dal teatro ed era entrato a far parte della Compagnia dei Padri dell'Oratorio. Dalla sua scuola uscirono famosi artisti e maestri, tra i quali il Bernacchi più volte nominato, che fu poi maestro del Mancini, Antonio Pasi, Giambatista Minelli e Bartolino da Faenza. (Vedi MANCINI, *op. cit.*, art. II, pp. 13-17).

(1) Vedi COUSSEMAKER, *Scriptorum de Musica Medii Aevi* (vol. I). Il Garlandia, nato in Inghilterra circa il 1190, studiò nell'Università di Parigi e fondò colà una scuola di musica assai reputata.

(2) COUSSEMAKER, ibid. Vol. I, Cap. XIII.

(3) DE LA FAGE, *Essais de Dipthérographie Musicale*, pp. 177 e segg.

(4) « Il cantore si elegga un tuono nel quale possa cantare in voce piena e naturale, per isfuggire le voci finte », dalle quali « non può nascere nobiltà di buon canto che nascerà da una voce naturale comoda per tutte le corde ». L'A., a proposito di queste voci *finte*, sembra alludere a quella specie di *falsetto* che, rafforzato più o meno artificiosamente, fu adoperato specialmente dai tenori dal sec. XVII e

Digitized by Google

petto e l'altro di *falsetto* (1); e quest'ultimo autore' oltre a servirsi, uno dei primi, della parola *Registro*, aggiunge al principio dell'Art. IV, darsi « anche qualche raro esempio » di alcuno che « riceve dalla natura il singolarissimo dono di poter eseguir tutto colla sola voce di petto ».

Se non che nel Metodo del Conservatorio di Parigi (v. p. 26) la teoria dei tre Registri si riafferma di nuovo per la voce di soprano; mentre per quella maschile, come pure per la voce di mezzo soprano e contralto, dicesi esistere soltanto la voce di petto e di testa chiamata *impropriamente falsetto* (Cap. V, p. 3).

Emanuele Garcia (1805-1879) (2), pur riconoscendo nella voce umana due soli registri, quello di *petto* e di *falsetto-testa* — denominazioni queste due ultime che egli afferma in realtà significare nna stessa cosa — (3), nel suo *Trattato completo di Canto* (1847) accetta la triplice divisione (petto, falsetto, testa) per le voci femminili e per quelle di contraltino e tenore; mentre li-

---

XVIII e che ebbe gran voga più di tutto in Francia sino a tutta la metà dell'800. Questo *falsetto* rendeva possibile di salire ad altezze a cui non avrebbe potuto giungere la voce *naturale*; ma aveva lo svantaggio di possedere un timbro molto più povero e di un carattere così diverso, da dare l'impressione di udire due voci distinte. Adolfo Nourrit (1802-1839) fu uno degli ultimi campioni nell'uso del falsetto e si uccise a Napoli dal dispiacere, dopochè il pubblico che l'aveva idolatrato, lo abbandonò per rivolgere i suoi favori al tenore Duprez, che incominciò ad usare la voce di petto per tutta l'estensione vocale.

(1) Questa denominazione si trova già usata dal De Bacilly nelle sue *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* del 1668.

(2) Figlio di un notissimo cantante e compositore, e fratello di due tra le più celebri artiste teatrali, Maria Malibran e Paolina Viardot, il Garcia fu insigne maestro di canto e uno dei più illustri investigatori del fenomeno della fonazione. Oltre all'aver formato artisti famosi e pubblicato un Trattato che resta finora il più completo e il più ricco di osservazioni originali ed acute, egli fu l'inventore del laringoscopio (vedi nota p. 71), il quale non solo aprì nuovi orizzonti allo studio del meccanismo vocale, ma dette modo agli scienziati di curare direttamente le malattie della gola con l'ispezione delle sue parti interne.

(3) *Op. cit.* Estratto della *Memoria* presentata all'Accademia delle Scienze di Parigi (1840).

Digitized by Google

mita ai soli registri di petto e di falsetto le voci di baritono e di basso (1).

A questo punto si delineano due diverse correnti: una in favore della divisione in due registri, adottata specialmente dagli uomini di scienza, e l'altra in tre, seguita per la più parte dai maestri di canto (2), come quella che si adatta più all'esigenze pratiche dell'insegnamento. Ma le ricerche laringoscopiche e lo sviluppo preso dalla teorica vocale preparano nuove sorprese. Madame Seiler (3) seguita da Emilio Behnke (4) e dal Dr. Lennox Browne (5), dopo lunghe ed accurate ricerche, mettono innanzi nei loro libri una nuova teoria, secondo la quale il numero dei registri, con la suddivisione di quello di petto e di mezzo, è portato a cinque (6). Ciò non toglie però che altre teorie vengano affacciate in pari tempo; come quella che stabilisce quattro registri; un'altra che ne riconosce 3, 4 o 5 secondo le voci; una terza ancora, la quale non ne ammette che un solo, ed una quarta che nega addirittura la loro esistenza, affermando che le divisioni della voce umana, invece che innate, sono dovute ad un falso uso dell'organo vocale il quale ne resta turbato nel suo funzionamento. A questa può aggiungersi l'opinione del Dr. M. Mackenzie — la più razionale e la più fondata di tutte — il quale crede che, strettamente parlando, *esista uno speciale registro per ogni nota* (7).

---

(1) *Ibid.* Quadro della classificazione delle voci. Cap. III.

(2) Vedi MACKENZIE, *op. cit.* Cap. III, p. 32 (nota).

(3) *The voice in singing.* Filadelfia, 1878.

(4) *Mechanism of the human voice.* Londra, 1883.

(5) *Voice, Song and Speech.* Londra, 1883.

(6) Gli autori, prendendo in prestito una nuova classificazione proposta da J. CURWEN (*Teacher's Manual*, Londra, 1875), cambiano anche il nome dei registri chiamando quello di petto, *spesso* o *grosso* e quello di mezzo *fino* o *sottile*, e li dividono entrambi in *inferiore* e *superiore*. La nuova teoria incontrò il favore dei competenti; ma non così la nuova denominazione che è stata quasi completamente abbandonata.

(7) *Op. cit.* Cap. II, p. 32. Accenneremo qui appena di sfuggita al registro *Contrabbasso*, di cui fa menzione il Garcia nella Memoria citata. Esso comprende diversi suoni gravissimi che l'A. riscontrò presso certi cantanti russi, tra cui un certo Ivanoff che dicesi potesse

Digitized by Google

Tale, in brevi parole, l'evoluzione delle teorie sui registri, sulle quali si sono affaticati tanti studiosi, senza che pur troppo la soluzione del problema possa dirsi definitivamente raggiunta [1]. È vero, del resto, che queste divergenze sono generalmente più apparenti che reali; e, salvo le aberrazioni derivanti dall'infatuamento di certi scrittori per le proprie opinioni, esse derivano per lo più o dalla generalizzazione di fatti che dovrebbero essere applicati singolarmente, o dalla differenza del punto di vista da cui i fatti stessi vengono considerati.

Una prova di questo si ha, ad esempio, nel diverso modo di definire il *registro*; il quale per certuni è costituito da « una serie ininterrotta di suoni vocali prodotti da uno stesso meccanismo », e per altri « da un gruppo di note caratterizzate dalla medesima qualità di voce e dal medesimo colore ».

Anche una conoscenza superficiale del soggetto basta a far comprendere che le due definizioni, invece di elidersi, s'integrano, e che meglio avvisati sono coloro i quali, come il Garcia [2], definiscono il registro « una serie di suoni consecutivi ed omogenei che vanno dal grave all'acuto, prodotti da uno stesso principio meccanico, la cui natura differisce essenzialmente da

---

scendere fino all'ottava del *sol* in prima linea della chiave di basso. Tali note sembrano prodotte da un particolare meccanismo sommamente dannoso all'organo vocale. (Vedi MACKENZIE, *op. cit.* Cap. IV, pag. 75.)

[1] Davanti a tante opinioni così contraddittorie, non è difficile che qualche empirico, ostinato dispregiatore di ogni cognizione scientifica, gridi al trionfo della propria ignoranza. Egli dovrebbe rammentare però, che, nonostante gli errori inevitabili, soltanto dal cozzo delle idee sprizzano le verità più importanti; e che una mente colta e resa agile dall'esercizio del pensare, vale ben più di una asservita a vieti pregiudizî, ed incapace di regolarsi con giusta discriminazione tra gli scogli (nè pochi nè piccoli) che presenta l'educazione della voce. Purtroppo, in queste nobili e tutt'altro che infeconde discussioni, l'Italia è rimasta in coda all'Inghilterra, alla Francia, alla Germania e all'America, sia per il numero degli scrittori e delle loro pubblicazioni, sia per la serietà della trattazione e l'originalità delle vedute.

[2] GARCIA, Memoria citata. Vedi *Trattato completo di Canto*, p. VIII.

Digitized by Google

un'altra serie di suoni ugualmente consecutivi e omogenei, prodotti da un principio meccanico diverso [1].

La voce umana — anche la più perfetta — avanti di esser sottoposta ad una educazione razionale, cambia qua e là manifestamente di volume e di timbro; e tale cambiamento avviene particolarmente per gruppi formati da un numero maggiore o minore di suoni. Vi è di più, che il cantante, non solo ha la sensazione che ciascun gruppo si formi o, per meglio dire, trovi il suo appoggio in un diverso punto del risonatore vocale, come il petto, la gola o la testa; ma nel passare da un gruppo all'altro, sente il bisogno di modificare il modo di produzione della voce, per evitare lo sforzo e mantenere, per quanto è possibile, una maggiore continuità ed eguaglianza nella emissione dei suoni. Certi individui anzi posseggono la facoltà di produrre una serie di note servendosi di due meccanismi diversi; ma queste generalmente o sono agre, stridenti, sgradevoli, se corrispondono alle più acute possibili del gruppo in corso; oppure sono deboli, senza corpo e senza colore, se appartengono alle estreme più gravi del gruppo seguente. D'altra parte, queste divergenze di timbro e di modo di produzione non si verificano nè in ugual numero nè sempre allo stesso punto, e tanto meno si riscontrano poi nella stessa misura. Di qui la differenza di vedute tra coloro che, generalizzando troppo i dati ottenuti dalle loro osservazioni, hanno formulato le varie teorie sulla divisione della voce; di qui gli errori di chi, ciecamente attaccato ad un principio anche giusto in se stesso, lo ha sforzato fino all'esagerazione, con grave danno della logica e, quel che è peggio, con danno assai maggiore dell'organo vocale.

A chiarir meglio la produzione dei registri nella intera gamma vocale, ci serviremo qui di un esempio tratto dagli strumenti a corda.

---

[1] Nell'Organo chiamasi *registro* quella serie di canne della stessa natura, che dà una scala completa di note aventi una medesima qualità di suono; e negli strumenti a fiato, come il flauto, l'oboe, il clarinetto e il fagotto, diconsi pure *registri* le diverse sezioni della loro estensione, caratterizzate da differenze d'intensità e di timbro.

Digitized by Google

Si supponga per un momento di avere due corde di lunghezza e di spessore differenti, e suscettibili di dare ciascuna un certo numero di suoni di altezza diversa per mezzo di un graduale aumento di tensione. Naturalmente i suoni prodotti con una tensione minima, oltre ad essere i più gravi possibili, mancheranno di forza e di corpo; mentre quelli dati da una tensione media possederanno largamente queste due qualità, e quelli acutissimi diverranno sempre più aspri e sottili, oltre a richiedere uno stiramento eccessivo che alla fine farà spezzare la corda. Si supponga ancora che la tensione *media* delle due corde, grazie ad un aumento graduale di essa, produca i sette suoni della scala diatonica da *do* a *si* ottimi sotto ogni riguardo, oltre a due *troppo* deboli nel grave e due *troppo* stridenti nell'acuto; e che le due corde, in ragione della loro lunghezza e del loro spessore, stieno tra loro alla *distanza di un'ottava* (v. p. 58 nota). In tal caso si avrà:

a) Che il *la* e il *si* della prima ottava potranno ottenersi tanto con la tensione *media* della 1ª corda (intensità piena ed uguale) quanto con quella *minima* della 2ª (intensità debole);

b) Che il *do* e il *re* della seconda ottava saranno ugualmente prodotti dalla 1ª corda (tensione massima e timbro stridente) e dalla 2ª corda (tensione media, colore ed intensità normali);

c) Che, passando al giusto punto da una corda all'altra, sarà possibile di ottenere una scala di due ottave ugualmente ricche e di timbro gradevole, senza che la corda risenta danno da un'eccessiva tensione [1].

---

[1]

Tensione media (intensità piena ed uguale)	Tensione massima (timbro stridente)
do re mi fa sol la si	do re

Tensione minima (intensità debole)	Tensione media (colore ed intensità normali)
la si	do re *mi fa sol la si*

Digitized by Google

Riportandoci ai registri, secondo le ricerche introspettive dell'organo vocale fatte per mezzo del laringoscopio (1) e secondo l'opinione ormai accettata da quasi tutti gli scrittori che si occupano del fenomeno della fonazione, le cose passerebbero presso a poco nello stesso modo. Ogni gruppo di note aventi lo stesso carattere (registro), corrisponderebbe ad una data lunghezza e ad un dato spessore della parte vibrante delle corde vocali, che, sottoposte ad un progressivo aumento di tensione, produrrebbero una serie di suoni sempre più acuti. Finchè la tensione si mantiene nei limiti normali, il suono esce facile, tondo, ricco, piacevole e il cantante non ha la minima sensazione di sforzo; al di sotto di essa il suono è povero e fiacco; appena invece si oltrepassi, la voce si fa dura, schiacciata, l'emissione diviene faticosa e difficile e lo sforzo si manifesta con un arrossamento delle corde vocali. Oltre a questo, si verifica nella voce anche il fatto di note che possono prodursi con due diversi meccanismi, sebbene di timbro differente; e, ciò che più monta, si ha la possibilità, mediante il passaggio da un meccanismo all'altro al momento debito, di percorrere, con la stessa facilità ed uguaglianza, un'estensione che, data la piccolezza delle corde vocali, sarebbe nella massima parte dei casi irraggiungibile.

La produzione dei registri, infatti, è regolata dalla stesse leggi che governano la produzione del suono nella corda. Ormai è ammesso come cosa quasi sicura

---

(1) Il laringoscopio, come dice la stessa parola, è uno strumento che permette d'ispezionare internamente la gola, ed è formato da uno specchietto fissato ad angolo in cima ad un'asticella metallica, il quale, destramente introdotto nella gola, riflette le corde vocali e le parti circostanti.

Già fin dal principio del secolo XIX si erano fatti numerosi tentativi per conseguire questo resultato e il Bozzini di Francoforte fu il primo che vi riuscì in parte nel 1807. Il suo strumento però era così imperfetto, che, pur con successivi miglioramenti, non sarebbe forse stato mai di pratica utilità, se il Garcia nel 1854 non fosse riuscito a dargli la forma che più o meno ritiene tuttora. Questi per mezzo di esso potè vedere la propria gola e dare per il primo una descrizione accurata delle corde vocali, sia durante la respirazione, sia durante l'emissione di alcune note.

Digitized by Google

che nel *registro di petto*, il quale forma la parte più grave della voce, le corde vocali vibrino *integralmente* in tutta la loro lunghezza, e che il salire dei suoni sia determinato da un graduale aumento di tensione. Avanti però che questa divenga eccessiva, la parte posteriore della glottide gradatamente si chiude e la porzione vibrante della corda resta diminuita di poco più di un terzo. È naturale in tal caso, che ricominciando da una tensione bassa, l'aumento progressivo di essa dia una serie di suoni assai più acuti di quelli del meccanismo antecedente, senza che l'organo vocale possa esserne minimamente offeso (registro di testa) [1].

Questo, in linea generale, riguardo alla divisione della voce in *due* registri. In quella in *tre*, fermo restando quanto è stato detto del registro di *petto*, la chiusura della parte ligamentosa della glottide succederebbe in due tempi, e ogni riduzione in lunghezza darebbe luogo ad una nuova serie di note, che comincerebbe da una tensione moderata, progressivamente crescente quanto più si va verso l'acuto. I fisiologi però non si accordano nè sul grado di apertura della rima glottica (v. p. 48) durante la fonazione, nè sul meccanismo di chiusura delle corde, nè, infine, circa quella porzione di esse che rimane libera di vibrare durante la produzione del registro di falsetto e di testa. A proposito del quale, l'osservazione laringoscopica mostra infatti che l'apertura elittica vibrante è a volte situata al sommo ed a volte al centro della glottide; come, d'altra parte, le corde vocali, in certi casi, presentano alla vista soltanto un *ravvicinamento* (invece della chiusura) durante tutta l'estensione della voce, tanto da far pensare all'*uso esclusivo* di tutta la lunghezza delle corde (ancia lunga) per tutti i registri, il quale uso concorderebbe con quanto dicono il Caccini e il Mancini circa l'impiego di uno stesso genere di

---

[1] Si tratta insomma della sostituzione di uno strumento più piccolo ad uno più grande, come chi passasse dal *flauto* all'*ottavino*, oppure da una corda più *lunga* ad una più *corta*, secondo l'esempio dato più sopra (vedi p. 70). Ripetiamo, del resto, ancora quello che è stato detto a p. 68; e cioè, che per quanto molte di queste teorie soddisfacciano la ragione, pure esse non sono sempre da prendersi come articoli di fede.

Digitized by Google

voce, e di quello, abbastanza eccezionale, del *solo* registro di petto (v. pp. 65-66) [1].

Ma secondo i fisiologi, vi ha un altro fattore di non minore importanza, che renderebbe sempre più facile la produzione dei registri acuti; e questo consiste nella diminuzione di *sostanza vibrante* che avverrebbe nel meccanismo del *falsetto* e del registro di *testa*. Durante questo, infatti, per uno speciale adattamento delle corde vocali, vibrerebbero di esse soltanto i margini; realizzandosi così l'altra legge dell'acustica, secondo la quale una corda produce suoni altrettanto più alti, quanto maggiore è la sua sottigliezza.

E su questo principio è particolarmente fondata la teoria dei cinque registri propugnata dalla Seiler, dal Behnke (v. p. 66) e da altri.

---

[1] Il lettore potrà meravigliarsi non solo delle divergenze di vedute tra gli scienziati, ma più ancora della disparità di resultati ottenuti da ricerche, le quali, essendo condotte con metodi obiettivi, dovrebbero condurre a conclusioni sicure e non difformi. La spiegazione di quest'ultimo fatto deve ricercarsi prima di tutto nella difficoltà di praticare delle osservazioni laringoscopiche di un valore reale durante l'emissione della voce nel canto, quando, cioè, l'organo vocale dovrebbe godere di una libertà perfetta di funzionamento, invece di trovarsi impacciato dalla presenza dello specchietto nella retrobocca; e quindi nell'altra difficoltà ancora maggiore, d'ispezionare le modificazioni che avvengono specialmente nelle parti sottoglottiche durante la produzione dei varî registri. Quanto poi alle divergenze di opinioni, anche tralasciando certi apprezzamenti errati, derivanti da un desiderio troppo umano di far valere le proprie idee, è un fatto che l'osservazione laringoscopica rivela multiformi adattamenti delle corde vocali nei diversi individui. I quali adattamenti sono probabilmente causati da condizioni fisiologiche speciali che sfuggono all'osservazione, e anche da abitudini prese dal cantante e divenute in lui come una seconda natura. La possibilità, ad esempio, di percorrere tutta la gamma vocale col meccanismo del registro di petto (ancia lunga), potrebbe trovare la sua origine nella natura di corde così robuste ed elastiche, da sfidare impunemente uno sforzo che sarebbe fatale ad altri individui, e al tempo stesso da prestarsi ad un aumento di tensione di un grado assolutamente eccezionale. (Vedasi a questo proposito anche *La fisiologia della voce e della parola* del D.r P. Grützner nel *Manuale di Fisiologia* del D.r L. Hermann, Lipsia, 1879, Vol. I, Parte II, nella quale opera l'A. fa la distinzione tra osservazioni fatte su voci *educate*, *non educate*, e voci di persone che non cantavano).

Digitized by Google

Le ricerche di questi studiosi li portarono, infatti, a constatare che le note più profonde del registro di petto sono caratterizzate da ampie vibrazioni delle corde vocali in tutta la loro larghezza, lunghezza e spessore; oltrechè da un'apertura ellittica della glottide, che, nell'ascender dei suoni, va a mano a mano ristringendosi pel raccostamento graduale delle aritenoidi (v. p. 48), le quali vengono finalmente a toccarsi (diminuzione di lunghezza delle corde). Dopo un certo numero di note, l'ellissi è sostituita da un'apertura lineare, e la voce continua a salire mediante un progressivo aumento di tensione; ma raggiunto il limite massimo normale, si rivela lo sforzo e si rende necessario un cambiamento di meccanismo; il quale, se avvenga al momento opportuno, fa sì che le corde vocali tornino allo stesso stato di rilassatezza in cui si trovavano al principio del registro precedente, con la differenza però che la vibrazione è limitata soltanto ai loro margini interni (diminuzione di spessore). Frattanto l'apertura della glottide è divenuta novamente lineare; ma continuandosi a procedere verso l'acuto, essa torna ad essere elittica, ristringendosi sempre più e limitandosi alla parte estrema anteriore della glottide (diminuzione graduale della lunghezza delle corde), finchè nelle note più acute, con lo spingersi di quelle l'una contro l'altra, giunge a sparire quasi completamente.

Varie e numerose poi sono le opinioni sul meccanismo di riavvicinamento delle corde vocali, il quale tuttavia avverrebbe sempre a grado a grado e non bruscamente da una nota all'altra. E questo dà un aspetto di verità all'opinione del Mackenzie (p. 67), che ad ogni suono *corrisponda in realtà un adattamento speciale di esse*, mercè il quale il loro funzionamento subisce una particolare modificazione adatta a render facile e naturale la produzione di ciascuna nota.

Data la natura di questo libro, non entreremo in particolari di natura scientifica, qualche volta trascendenti la comprensione di chi non abbia fatto studî speciali sul fenomeno della fonazione; nè c'ingolferemo in discussioni superflue per lo studioso del canto, nè, infine, ci estenderemo a parlare di altre teorie più

Digitized by Google

complicate, o inattendibili, (1) o tuttora *sub judice*. Basti per la cultura dell'allievo di avere un'idea, sia pure schematica e largamente approssimativa, sulla produzione dei registri, potendo egli, se desidera di approfondire la questione, oltre alla lettura delle opere citate, ricorrere ai lavori del Bennati, del Bataille, del Fournié, del Segond, del Vacher, del Mandl, del Gouguenheim, del Lermoyez, del Bonnier, del Lehfeldt, del Müller, del Koch, del Delle Sedie, del Martels, dell'Wesley Mills, del Lunn, del Curtis, dell'Hoole, del Behnke e Pearce, del North, del Thorpe and Nicholl ecc. ecc. (2)

Venendo alla parte pratica, rammenteremo invece che la voce umana, salvo eccezioni dovute a condizioni speciali dell'organo vocale (v. p. 69), presenta qua e là come degli arresti e delle modificazioni di timbro, che in certi casi somigliano a vere *rotture* e che son dovute al passaggio da un meccanismo di produzione ad un altro. Questi arresti si verificano in numero maggiore o minore e in differenti punti dell'estensione vocale secondo i diversi individui, ed alcuni di essi si rendono evidenti in modo più spiccato di altri. Il Tosi (*op. cit.*, pag. 40), parlando della voce di soprano, dice che la « giurisdizione della voce *naturale* o di *petto* termina ordinariamente sul quarto spazio o sulla 5ª riga » (*mi, fa*, in chiave di violino) e che ivi « principia il dominio del falsetto, sì nello ascendere delle note alte che nel ritornare alla voce naturale, ove consiste la difficoltà dell'unione » (divisione della voce in due registri).

È questo infatti uno dei punti ove più frequentemente e più chiaramente si rivela il cambiamento di meccanismo, oltre quello che ha luogo circa un'ottava

---

(1) Le teorie sul *falsetto*, ad esempio, raggiungono presso certi autori addirittura l'assurdo. Citeremo soltanto quella del D.r Illingworth che lo crede prodotto dalla vibrazione delle false corde, e l'altra di A. Mazzuccato che, in una nota alla traduzione italiana della *Hygiène du chanteur* di L. A. Segond (p. 32), avanza l'idea che esso sia dovuto alla voce *inspiratoria*, ossia al suono vocale che si produrrebbe all'*entrare*, invece che all'uscire dell'aria.

(2) Vedi Indice bibliografico.

Digitized by Google

sotto tra il *fa* in primo spazio e il *sol* in 2ª riga, notato dal *Metodo del Conservatorio*; il quale, dividendo la voce di soprano in tre registri, indica queste due note come ultimo limite pel registro di petto (Cap. VI) [1].

D'altra parte, il Mancini (*op. cit.*, art. IV, p. 44) dà per la voce di soprano, come punto di separazione tra i due registri, il *do* in 3° spazio, affermando che, mentre le quattro note antecedenti escono sonore e « senza pena », qualora il cantore voglia passare al *re*, « se l'organo non è valido ed è difettoso, lo dirà con « pena e fatica ».

Aggiunge quindi, che non essendo la voce di petto « in tutti ugualmente valida e forte », alcuni arriveranno « con stento al B-*mi* ed a tanti altri riuscirà di salire di petto all'E-*la*-*mi* » (rispettivamente *si* in terza riga e *mi* in quarto spazio — chiave di violino — secondo l'antica nomenclatura).

Il Garcia, dal canto suo, nella Memoria citata, concordando col Mancini nell'assegnare per la voce di soprano, quale *limite estremo* della voce di petto (divisione in due registri), il *do* in 3° spazio, riconosce che le voci ordinarie difficilmente oltrepassano in questo registro il *sol* del 2° rigo; mentre nel suo *Trattato* (cap. V, p. 9) dichiara di aver imparato dall'esperienza di non fare oltrepassare, durante il corso degli studî,

---

[1] Lo stesso *Metodo* parlando della voce di basso e di baritono, dà come limite praticabile per il primo il *mi* e per il secondo il *fa* sopra le righe in chiave di basso; avvertendo che al di là di queste note comincia la voce di *testa*, la quale nel basso è tanto difficile a riunirsi col registro antecedente, da non essere usata che molto di rado. Le voci di contralto e di mezzo soprano corrisponderebbero *in tutto* (per quanto *un'ottava sopra*) rispettivamente a quella di basso e baritono; mentre il tenore canterebbe in registro di *petto* dal *re* in 3ª riga della chiave di basso al *sol* in 2ª riga in chiave di violino (per quanto alcune voci possano spingersi al *la* e al *si b* immediatamente successivi); prendendo esso da quel punto la voce di *testa* fino al *la* ed anche più in su del *re* (4ª riga, chiave di violino). Non abbiamo bisogno di rammentare che la parte del tenore, qualora sia scritta in chiave di violino, viene segnata *un'ottava più alta dei suoni reali* per evitare i troppi tagli che avrebbero le note gravi.

Digitized by Google

in registro di petto il *fa* o *fa* ♯ (1° spazio), « anche se la voce si trova disposta ad ascendere maggiormente [1].

Quando si noti qui che in certe voci la *rottura* [2] si riscontra anche tra il *do* e il *re* sotto le righe (chiave di violino, un'ottava giusta sotto quella notata dal Mancini), risulterà chiaramente da questa breve disamina non solo la giustificazione della molteplicità delle teorie riguardanti i registri, ma anche l'esistenza di numerose divergenze di funzionamento, dovute nella massima parte a *caratteri* fisiologici dell'organo vocale (vedi p. 73, nota), e tali perciò da non potersi trascurare senza trasgredire alle leggi della natura.

Una simile constatazione di fatti è di somma importanza nel procedere allo sviluppo della voce. Abbiamo veduto fin qui che questa, nella sua estensione complessiva, più che da uno strumento solo, può considerarsi come prodotta da più strumenti di diversa grandezza. (Vedi p. 72, nota). Siccome il loro numero varia, e varia anche il punto in cui essi vengono a sostituirsi, la prima difficoltà che s'incontra è quella di riconoscere dove avvenga una tale sostituzione, e quindi, qualora essa non si operi naturalmente (p. 69), di effettuarla in modo che passi quanto più è possibile inavvertita all'orecchio.

Quanto al riconoscimento, è evidente che qualunque regola fissa, tanto sul numero quanto sul punto dei cambiamenti di meccanismo, non potrebbe portare che ad errori funesti; e che il maestro, lungi dal la-

---

(1) Egli aggiunge che solo più tardi « quando l'allievo sarà molto inoltrato negli studi, potrà oltrepassare questi limiti nelle frasi di gran vigore, dato, per altro che egli sappia affrontare i suoni acuti senza stento ».

(2) Come è stato detto più sopra, per *rottura* (vedi p. 75) intendiamo il naturale passaggio da un registro all'altro e non la vera e propria rottura della voce, causata dallo spinger questa forzatamente al di là dei propri limiti. La prima, essendo di origine fisiologica, non presenta, riguardo all'organo vocale, alcun inconveniente; la seconda invece, causando un'eccessiva tensione delle corde, produce un'irritazione dei tessuti, altera il loro grado di elasticità, dando origine al tremolo, e giunge a deteriorare irreparabilmente l'organo vocale.

Digitized by Google

sciarsi guidare da idee preconcette, deve affidarsi alla propria esperienza e ad un accurato esame, per decidere *se* e *dove* essi debbano aver luogo. Qui, come in molti altri casi — specialmente se trattasi di voci non fuorviate da un uso scorretto o da un cattivo insegnamento — la natura è la migliore maestra, e a questa è necessario di obbedire, se si vogliono ottenere i migliori resultati [1]. Tutto al più, seguendo una norma che nell'arte dell'orchestrazione governa la divisione di un disegno tra diversi strumenti, si dovrà far coincidere la sostituzione laddove maggiore è la simiglianza di timbro e di volume fra il registro che precede e quello che segue, e dove, per conseguenza, è più facile di evitare un urto nel passaggio da un meccanismo ad un altro.

Riguardo invece alla fusione dei registri, la difficoltà si presenta molto più grave, tantochè varî sono i metodi proposti per superarla. Uno dei principali, e quello anzi che più risponde al concetto dell'automatismo [2], consiste nell'attenuare gradatamente i suoni di petto, sia con l'uso del diminuendo, sia col guardarsi bene dal forzare la voce a mano a mano che uno si avvicina alle note più acute di questo registro. Siccome il *medium* della voce è generalmente più debole, oltrechè possiede un timbro più morbido e meno caratterizzato del registro precedente, si ottiene in tal modo una omogeneità più grande tanto d'intensità quanto di colore; pur tralasciando il fatto che, grazie ad una minore spinta del fiato, si facilita il cambiamento di meccanismo, e si evita così un'eccessiva tensione delle corde, la quale porterebbe la produzione dei suoni di petto al di là del limite dovuto.

---

[1] Non interamente a torto il LAMPERTI (*Guida teorico-pratica per lo studio del Canto*, p. 32) e lo SBRIGLIA (*Consigli ai suoi scolari*) dichiarano di astenersi volutamente dal parlare del distacco dei registri e del modo di fonderli, per non intralciare in maniera alcuna quel funzionamento automatico delle corde vocali, che essi ritengono come condizione essenziale per ottenere un resultato soddisfacente. Tale opinione è condivisa anche da altri autori, tra i quali il PANOFKA (*Arte del Canto*, Parte II, p. 45), del quale però fa meraviglia il consiglio dato quindi al maestro d'indicare volta per volta all'allievo il punto dove questi deve cambiar registro.

Digitized by Google

Altri invece che, come lo Stockhausen (*Gesangsmethode* p. 47), dànno grande importanza alla possibilità di emettere un certo numero di note sia nel registro di *petto*, sia in quello di *falsetto*, propugnano alla loro volta (Hiller *op. cit.* p. 11, Browne e Behnke, *op. cit.* p. 183) la formazione di una *voce mista* da adoperarsi così ascendendo come discendendo, due o tre note avanti che avvenga il cambiamento di registro. Lo Stockhausen propone perciò un esercizio di 4 note ascendenti da cantarsi in voce di *petto* (si^2 do^3 re^3 mi^3) sulla vocale *a* che si chiude gradatamente fino a trasformarsi in *o* (a - é - œ - o); e di altre 4 discendenti (la^3 sol^3 fa^3 mi^3) in voce di *falsetto*, che partendo dall'*o* terminano in *a* (o - é - è - a). L'esercizio, trasposto due volte verso l'acuto e sostituito quindi da passi consimili, deve essere studiato per modo che le note comuni dei due registri acquistino lo stesso colore e la stessa morbidezza. Servendosi di una scala cromatica di cinque note ascendenti (do^3-mi^3), il Delle Sedie (*Art lirique*, pp. 22 e seg.) si spinge ancora più in là. Egli consiglia all'allievo di cominciare dal *do* in *puro petto* e di dare successivamente alle note seguenti un grado di più di voce di *falsetto* per ciascuna; diminuendo al tempo stesso in proporzione la voce di petto, fino a che sull'ultimo suono si sia entrati totalmente nel campo del nuovo registro [1]. Il Garcia infine (*op. cit.* p. 13 e seg.), seguìto dal Panofka [2], dal Lemaire

---

[1] Il MANCINI (*op. cit.* Art. VIII) dice che « essendo la voce di testa bisognosa di aiuto perchè separata da quella di petto », il mezzo migliore per ottenere la fusione dei due registri è che lo scolare cerchi « di ritenere le voci di petto e di forzare a poco a poco la corda nemica di testa, per rendere quelle nel miglior modo possibile uguali a questa ». Ed aggiunge poco dopo che qualora « sia gagliarda la voce di petto e debole quella di testa », sarà questa che dovrà ritenersi [attenuarsi], fino a tanto che si uniscano ambidue e si uguaglino. La prima raccomandazione è data anche dall' HILLER (*op. cit.* p. 11) dal *Metodo del Conservatorio* (p. 10), dal MANNSTEIN (*op. cit.* Vol. I pp. 23 e seg.), dal GARAUDÈ, dal DUPREZ, dal LABLACHE ecc. (vedi Indice bibliografico).

[2] *Arte del canto*. Parte II, § V, p. 46.

Digitized by Google

e Lavoix [1] e da altri scrittori, raccomanda lo studio alternato dei suoni comuni ai due registri, tanto sulla stessa nota (*re*-petto, *re*-falsetto, *re*-petto, *re*-falsetto e via di seguito), quanto sulla trasposizione degl' intervalli di 2ª min. e magg. e di 3ª min. (*do* petto, *re*-falsetto; *do*-petto, *re*-falsetto; *si*-petto, *re*-falsetto ecc.). Quello però che stupisce non poco, è che egli abbia un modo di vedere totalmente differente dalla maggioranza degli scrittori per quel che concerne l'attenuazione delle note acute del registro di petto [2]; attenuazione necessaria, come abbiamo visto a facilitare la fusione dei registri, e ad evitare, secondo nota specialmente il Mannstein [3], quella specie di *singulto* o *rottura* che si verifica spesso nel passare bruscamente dalle note acute di petto (generalmente vigorose) a quelle più deboli del registro seguente.

Pochi sono i trattatisti i quali si occupano in un modo speciale della fusione del registro di mezzo con quello di testa (fusione considerata nella massima parte dei casi più facile di quella di cui ci siamo occupati finora), o della maniera di unire i registri intermedî. È infatti evidente che gli stessi principî che governano l'una, governano pure le altre specie di fusione,

---

(1) *Le Chant.* Cap. II, p. 96.

(2) Il Garcia si esprime così: « Non si cerchi di scemare la pienezza e la forza dei suoni di petto nè si trascuri di dare al falsetto tutta l'energia di cui è suscettibile. Do questo avvertimento, perchè è opinione di taluni esser meglio ridurre la potenza del registro più forte alle proporzioni di quella del più debole; il che è affatto erroneo, dimostrando l'esperienza che un simile procedimento non farebbe che impoverire la voce » (vedi anche alla fine del Cap. I, p. 4, dove l'A. aggiunge di dare alla vocale il colore chiaro). Il MAGRINI invece (*Manuale di Canto*, p. 99) opina — e noi siamo dello stesso parere — che tale diminuzione della spinta dell'aria debba aver luogo anche quando si passa dal registro di testa a quello di petto e, generalmente, da una nota alta ad una bassa e viceversa. Aggiungeremo qui di passata che altri scrittori, tra i quali il KOFLER (*op. cit.* p. 167 e 182 e seg.), consigliano di fare studiare queste scalette adiacenti al passaggio di registro, in voce *mormorata*, canticchiando cioè a bocca chiusa; cosa che l'A. di questo libro ha più volte esperimentato con risultato soddisfacente, e che si accorda col principio di evitare qualunque pressione esagerata del fiato.

(3) *Op. cit.* Parte I, p. 23 e seg.

Digitized by Google

e che i mezzi indicati per passare facilmente ed omogeneamente dal registro di petto a quello che segue, possono applicarsi, meno eventuali modificazioni, ad ogni altro caso. Queste modificazioni, del resto, debbono esser dettate da un esame accurato della voce e dall'esperienza del maestro; il quale mai, forse, come nel caso dei registri, deve seguire la natura, *provando e riprovando* e adattando il proprio metodo alle esigenze dello scolare. Quello, frattanto, che può dedursi come certo dalle cognizioni fisiologiche dell'organo vocale, dalle osservazioni e dai consigli dei principali scrittori e, diciamo pure, dal *buon senso,* che è maestro sicuro in tutte le cose, si può riassumere nei seguenti punti:

1°. Che è dannoso di considerare ciascun registro *come stante a sè,* e di svilupparne le qualità caratteristiche fino al punto da rendere impossibile il passaggio impercettibile dall'uno all'altro;

2°. Che è più dannoso ancora, salvo in casi eccezionali e per ottenere un effetto speciale (vedi p. 76, testo e nota 1), di spingere un meccanismo al di là del proprio limite, anche se la voce sembri prestarvisi;

3°. Che la spinta del fiato deve essere costantemente e giudiziosamente regolata, per modo che tutto l'organo vocale si trovi sempre in uno stato di piena libertà e scioltezza, e le corde vocali, non impedite da alcuna indebita costrizione, possano spontaneamente assumere quelle posizioni ed operare quegli accomodamenti che sono predisposti dalla natura per la produzione facile e corretta di ciascun suono della gamma vocale;

4°. Che un *intelligente* automatismo deve presiedere a queste modificazioni e, in generale, a tutto il funzionamento dell'apparato vocale; e che esso potrà ottenersi più facilmente coll'evitare ogni mezzo didattico artificioso (pressione della laringe, apertura innaturale della bocca e simili) e col mantenere lo scolare scevro da ogni preoccupazione ingiustificata sul còmpito a cui attende.

Soltanto ammettendo questo *automatismo intelligente,* guidato cioè dai lumi dell'esperienza e corroborato da uno studio lento, paziente e coscienzioso, si arrivano a spiegare i resultati della grande scuola empirica dei secoli d'oro del Canto, risultati che difficilmente

Digitized by Google

si ottengono oggigiorno, nonostante i molteplici mezzi e gli aiuti che abbiamo a nostra disposizione; poichè, da un lato, spesse volte i fautori del metodo scientifico escludono ogni intervento della pratica ed applicano senza discriminazione teorie o non sufficientemente provate ovvero inadatte al comune degli allievi; e dall'altro i loro oppositori o mancano delle cognizioni necessarie, o non trovano nei loro scolari quella remissività, quella pazienza, quella volontà ferrea, di cui andavano ricchi i vecchi cantanti; i quali erano ben più desiderosi di far *bene* che di far *presto*, e sapevano che ai fastigî dell'arte non si arriva in un anno e, tanto meno, in sei mesi di studio.

Tornando allo sviluppo dei registri, diremo che, quanto alla loro fusione, noi non potremmo condannare alcuno dei metodi accennati più sopra [1], perchè, sotto certe condizioni e in date circostanze, ognuno di essi può tornar vantaggioso. Pur tuttavia, in base alla nostra esperienza, noi raccomandiamo quel sistema che, per un graduale ammorbidimento delle note acute, prepari e faciliti l'unione di un registro con quello seguente, evitando ogni contrasto d'intensità e di timbro; e al tempo stesso, mercè l'assenza di qualunque irrigidimento dell'organo vocale e delle parti circostanti, realizzi per ogni suono quella speciale condizione delle corde vocali, a cui è fatto cenno nella teoria del Mackenzie (vedi p. 67).

In quella parte del libro, dove trattiamo dell'emissione della voce e dello sviluppo della sua estensione (Cap. IV), tale metodo è implicitamente descritto, e a quello rimandiamo lo scolare; fiduciosi che nel metterlo in pratica, egli otterrà gli stessi resultati, che

---

[1] Naturalmente, dati i limiti di questo libro, non abbiamo potuto citare che i principali e i più pratici. Accenneremo ad ogni modo ad un esercizio usato dalla famosa Marietta Alboni (1823-1894) e riportato dalla M.ª Virginia Boccabadati nelle sue *Osservazioni pratiche* (pp. 12 e seg.). Esso consiste nel cantare *piano* la nota estrema del registro di petto e nel portare la voce delicatamente sulla nota di testa, dando a quest'ultima una grande intensità; e quindi nel cominciare la nota di testa *pianissimo*, tornando in seguito a quella di petto nel *forte*.

Digitized by Google

abbiamo ottenuti noi *in ogni caso* durante i lunghi anni del nostro insegnamento.

Quanto agli esercizi da usarsi, non possiamo indicare niente di meglio delle scalette diatoniche o cromatiche e dei salti ascendenti o discendenti accennati più sopra (vedi pp. 78-79), trasposti per semitono e partenti sempre da una nota in cui il registro sia ben determinato. Questi possono essere cantati in voce *mormorata* (p. 80, nota) o *naturale*; ma, in quest'ultimo caso, sempre con una intensità mediocre, fino a che la fusione non si riveli completa.

CAPITOLO IV

L'emissione della voce

Sono stati descritti fin qui nelle loro linee generali l'organo vocale ed il suo funzionamento senza riferimento alcuno al campo della pratica. Nel presente Capitolo studieremo il modo di emetter la voce correttamente, di appoggiarla, svilupparla, piegarla e educarla ai principali artifizî della tecnica. E noteremo subito che tanto quella maschile quanto la voce femminile si dividono in due grandi classi, — di cui una più grave e l'altra più acuta, — rispettivamente chiamate voce di Basso e di Tenore per gli uomini e di Contralto e Soprano per le donne.

La divisione intermedia di Baritono e Mezzosoprano, sconosciuta agli antichi (1), corrisponde ad un

(1) La musica polifonica vocale del 5 e 600 era generalmente scritta a 4 voci, di cui la più alta era chiamata *Cantus*, quella che veniva dopo *Altus* e le altre due *Tenor* e *Bassus*. Se le voci erano più di 4, il Tenore ed il Basso venivano divisi in 1° e 2°; ma l'estensione di queste due parti rimaneva la stessa, tantochè esse liberamente si avvicendavano e s'incrociavano tanto tra loro quanto con le altre parti. Nei duetti da Camera del '700 (Lotti, Stradella, Clari,

Digitized by Google

genere di voce che partecipa, secondo gl' individui, o più di quella superiore, o più di quella inferiore, benchè differisca da loro e per estensione e per timbro. Anzi, ferma restando la classificazione delle quattro voci sunnominate, ognuna di esse prende inoltre differenti nomi in relazione sia al carattere che le è particolare, sia al suo volume, sia al suo grado di agilità e di pienezza, sia al suo colore generale ed alla sua possibilità di stendersi più verso il grave o verso l'acuto. E così abbiamo i *soprani leggieri* od *acuti*, che, possedendo un timbro cristallino ma povero di corpo, possono raggiungere altezze inaccessibili ai soprani ordinari, e quelli *drammatici*, i quali, con un'estensione verso l'acuto forse alquanto più limitata dei primi, scendono con pienezza di voce a qualche nota più bassa ed hanno un timbro più caldo e più pastoso di essi; i *contralti*, ricchi di note piene e robuste, che si stendono specialmente nel grave e corrispondono alla loro funzione di star *contro* gli *alti* (cioè a dire i soprani), e i *mezzi contralti* meno pesanti e meno profondi; i *tenori leggieri* o di *grazia* (quelli più alti detti anche *contraltini*) e i *tenori di forza* od *eroici*, aventi i primi una vōce agile, acuta e adatta alle sfumature più delicate e i secondi, la parte centrale assai potente con un'estensione ed un timbro quasi baritonali; i *bassi cantanti* (frequenti specialmente in Francia e in Inghilterra) con una voce meno squillante di quella del baritono, ma di essa più profonda e più proclive al moto ed alle varie inflessioni che non sia la vera voce di basso; ed infine il *basso profondo*, ricco, come il *contralto*, di note piene e potenti, atte a sostenere l'edifizio delle note soprastanti, ma rigido, lento, pesante e quasi incapace di qualunque inflessione.

Marcello) si vedono spesso usati indifferentemente un Contralto od un 2º Soprano; questo però a volte raggiunge la stessa altezza del 1º Soprano e a volte si mantiene nei limiti del Contralto. Una vera caratterizzazione insomma della voce media femminile non esiste fino allora, e la denominazione di Mezzosoprano s' incontra soltanto ai primi dell' 800 nel *Metodo del Conservatorio di Parigi* (v. p. 34). La voce di Baritono invece è registrata dal Rousseau nel suo *Dictionnaire de Musique* (1768), come quella che sta tra il Tenore e il Basso.

Digitized by Google

I caratteri, invece, delle voci principali sono: per il *Soprano* chiarezza, elasticità, dolcezza, non disgiunte però in molti casi da una certa deficienza di colore; per il *Mezzosoprano* una maggior robustezza e pienezza accompagnate da una potenza espressiva che rende la voce adatta al sentimento drammatico, e per il *Contralto* una nobiltà, una rotondità ed un volume, a cui però fanno riscontro una certa rigidità ed una maggiore lentezza. La voce del *Tenore* poi è caratterizzata da una melodiosità ed una freschezza che mal si cercherebbe tra le altre voci; quella del *Baritono* da una ricchezza squillante di timbro sposata ad una pastosità ed una espressività non comuni; mentre la voce del *Basso* si segnala per un'ampiezza e per una maestosità, che ben si convengono all'ufficio a cui è designata.

Anche l'estensione delle varie voci cambia secondo la loro natura e secondo i diversi individui, talchè sarebbe impossibile di fissarne con precisione i limiti così nel grave come nell'acuto (1). Quella che chiameremo *classica* e che corrisponde alla media di una buona voce debitamente sviluppata, va dal si^2 o do^3 al do^5 per il *Soprano*; dal la^2 *bemolle*, o la^2 *naturale* al la^4 per il *Mezzo soprano*; dal re^2, mi^2, o fa^2 al fa^4 per il *Contralto*; dal do^2 o re^2 al si^3 o do^4 (*suoni reali*) per il

(1) Lucrezia Aguiari, detta la *Bastardella*, (1743-1783) possedeva una delle voci più acute, di cui si abbia memoria. Il Mozart, che la sentì a Parma nel 1770. dice in una sua lettera scritta in quell'anno che ella in sua presenza cantò un passaggio, in cui saliva fino al do^6 (con cinque tagli in collo), oltre ad attaccare direttamente le note da altezze assolutamente straordinarie. È noto, del resto, che l'Aguiari riusciva a trillare facilmente fino sul fa^5. La Malibran (1808-1836) (v. p. 63, n. 1) disponeva come di due voci riunite in una, potendo andare dalle note più gravi del Contralto a quelle acute di un Soprano per l'estensione di circa tre ottave, e la sua sorella Paolina Viardot (1821-1910) saliva dal fa^2 sotto le righe fino al do^5 acuto. La Persiani poi (1812-1867) percorreva una estensione dal si^2 sotto le righe al mi^5 acuto; M.me Pessi toccava senza sforzo il sol^5; il tenore Rubini (1795-1854) andava in suoni reali dal mi^2 al fa^4 e sol^4, e Adelina Patti, (1843-1819) poteva giungere fino al fa^5. Sarebbe facile seguitare ancora un pezzo col citare estensioni eccezionali; ma facciamo punto, accennando solo al fatto stranissimo della celebre Pisaroni (1793-1872), la quale cantò dapprima con voce di soprano acuto, ed in seguito a grave malattia trovò la sua voce cambiata in quella di un potente ed esteso contralto.

Digitized by Google

Tenore; dal *la*[1] o *si*[1] *bemolle* al *sol*[3], *la*[3] *bemolle* o al *la*[3] naturale per il *Baritono*, e dal *fa*[1] o *sol*[1] al *mi*[3], *fa*[3], o *fa*[2] *diesis* per il *Basso*, con qualche nota eccezionale tanto nel grave quanto nell'acuto. Come si vede, le voci, in ragione della loro estensione, si corrispondono approssimativamente due per due ad un'ottava di distanza; e chiamansi perciò equisone quelle di *soprano* e *tenore*, di *mezzosoprano* e *baritono* e le altre di *contralto* e di *basso* (1). E qui cogliamo subito l'occasione per

(1) Nel Cap. II (v. p. 2, 5) è stata descritta la struttura della laringe nelle sue parti principali. Aggiungeremo qui che, mentre le sue dimensioni sono dal più al meno le stesse nei fanciulli (per la qualcosa l'estensione della voce, meno differenze individuali, è quasi identica nei due sessi), dopo lo sviluppo, queste dimensioni cambiano totalmente; dacchè la laringe dei maschi cresce all'incirca in proporzione da 5 a 10 e quella delle femmine da 5 a 7. Tale fenomeno, noto sotto il nome di *muta*, si verifica al periodo della pubertà: cioè, verso i 12 o 13 anni per queste e i 14 o 15 anni per quelli, con differenze che variano secondo i climi (essendo più precoce in quelli caldi e più tarda in quelli freddi) e dei varî individui. La sua azione può brevemente riassumersi in questo, che la laringe, dopo un rapido accrescimento di grandezza fino al terzo anno di età, aumenta più lentamente fino al sesto; dopo di che rimane presso a poco la stessa, mentre il rimanente del corpo si sviluppa normalmente. Durante questo periodo, la voce si rafforza più specialmente mercè il graduale ingrandirsi dei risonatori (v. p. 61, nota); ma, al sopraggiungere dell'età indicata e contemporaneamente allo sviluppo degli organi destinati alla generazione, si sveglia nella laringe un'attività insolita per la quale si direbbe che essa voglia rimettere il tempo perduto. La conseguenza ne è, che, in capo a due o tre anni e dentro limiti che variano anch'essi da una persona all'altra, l'organo vocale maschile aumenta di un terzo più, all'incirca, di quello femminile; che il pomo di Adamo (v. p. 47) viene a protendersi nell'uomo con un angolo acuto, mentre nella donna si mantiene smussato ed uguale; che le sue cartilagini si fanno più spesse e più robuste, e che le corde vocali aumentano in proporzione, così dal lato della lunghezza come del loro spessore. La voce del ragazzo, intanto, non solamente prende il suo carattere mascolino, ma scende di altezza per un'ottava incirca; e, secondo il grado di sviluppo subito dalla laringe, si caratterizza in quella di tenore, di baritono o di basso in relazione con le dimensioni raggiunte. Nella donna succede lo stesso fatto, ma in una scala molto minore; e mentre uno sviluppo minimo dà origine alla voce di Soprano, uno maggiore produce rispettivamente quella di Mezzo soprano e di Contralto, per modo che le voci femminili si dispongono per ordine di altezza corrispondentemente con quelle maschili (voci equisone). Il periodo della *muta* è caratterizzato da

Digitized by Google

affermare nel modo più assoluto che, sebbene lo studio e il metodo di svilupparle possa favorire sensibilmente l'aumento della loro estensione, è grandissimo errore, se vuolsi ottenere un risultato soddisfacente, di forzarne i limiti naturali, essendo questi indissolubilmente legati alle condizioni organiche dell'apparecchio vocale. Il maestro, per questo, dovrà premunirsi da una simile jattura, non solo con un'accurata ricognizione della voce avanti di far cominciare lo studio del canto; ma più ancora col seguirne la progressiva tendenza ad estendersi, nel suo insieme, più verso l'alto o verso il grave, tenendo nel massimo conto il timbro ed i caratteri particolari che va spiegando, e, al tempo stesso, trascurando qualche nota estrema che non corrisponda ad essi, ed aiutando lo sviluppo di quei suoni indispensabili, che per difficoltà naturali o per imperizia dell'allievo non posseggono le qualità necessarie. Trattandosi di adoperare uno strumento che, come l'organo vocale, varia in modo sensibile da un individuo all'altro, è naturalmente impossibile di dettare delle regole fisse, sia su questo soggetto sia su altri; e la parte del maestro, il cui occhio vigile ed acuto deve in certo modo somigliare a quello del clinico, deve soprattutto ridursi a guidare lo svolgimento dello studio nel senso di obbedire fedelmente alla natura e di non opporsi mai alle sue leggi.

L'esame della voce e delle attitudini dell'alunno generalmente si effettua col fargli cantare delle note prese qua e là nei differenti registri, oltre a dei piccoli arpeggi e a qualche brano di scala o di melodia conosciuta, collo scopo di rendersi conto della estensione e del

---

arrochimenti improvvisi, da perdita di certe note e da difficoltà di produrne altre: cose tutte derivanti prima di tutto dal maggiore o minore disturbo delle funzioni vocali e quindi, per dir così, dalla *mancanza di pratica*, da parte dell' individuo, nel servirsi del nuovo strumento che si va formando. E appunto perciò tali fenomeni, mentre sono generalmente assai rilevanti negli uomini a causa della profonda modificazione dell'organo vocale, nelle voci femminili molte volte si avvertono appena ed in certi casi passano addirittura inosservati. Nonostante ciò, date le condizioni fisiologiche della laringe, è consigliabile per ragioni di prudenza di sospendere ogni esercizio vocale durante la muta, o di ridurlo almeno nei limiti più stretti possibili. (V. p. 128).

Digitized by Google

timbro generale della voce, della bontà dell'orecchio [1] ed approssimativamente delle facoltà musicali che l'alunno possiede. Esso deve essere poi integrato da una ispezione della cavità orale, per riconoscere se il palato è abbastanza spazioso e relativamente piatto; se la chiostra dei denti, invece che ampia, è troppo allungata, e se questi sono regolari e in numero completo; se la lingua ha un giusto spessore e le fauci sono abbastanza aperte; se esistono tonsille eccessivamente grandi o l'uvola troppo lunga [2]; se la faringe è profonda e le muccose che la ricoprono sono in condizioni normali; senza mancar di osservare nè le dimensioni del petto (v. p. 63), nè la forma del mento che, di regola, non dovrebbe spor-

---

[1] L'orecchio, per quanto si riferisce alle attitudini musicali, è di varia specie. Dicesi che ha orecchio chi, sentita una melodia, può afferrarla, rammentarla e ripeterla più o meno bene. Questa, che è pure una facoltà non trascurabile, riguarda la *facilità* e la memoria musicale; ma potrebbe anche essere congiunta con un orecchio incapace di apprezzare esattamente delle piccole differenze d'intonazione, oppure più o meno mancante di senso ritmico. Vi hanno poi persone le quali percepiscono la più piccola stonazione in altri e non giungono a percepire le loro; e ciò avviene per deficienza di giusta correlazione tra il sistema nervoso auricolare e quello che governa la produzione della voce.

[2] Nè dell'ufficio dell'uvola nè di quello delle tonsille (v. p. 62, nota) si ha finora un'idea chiara e definitiva; per quanto si creda che le une e le altre servano a lubrificare le parti circostanti e che la prima, nel contrarsi fino a sparire addirittura durante l'emissione delle note acute, aiuti a modificare la forma della cavità orale, mentre le seconde darebbero ricetto ad organismi piccolissimi detti *leucociti*, destinati a combattere e neutralizzare l'azione di altri organismi nocivi. Sta il fatto però che, alle volte, l'uvola s'ingrossa e si allunga fino a toccare la base della lingua, e le tonsille sono così sviluppate o si congestionano talmente, da ostruire, o quasi, l'istmo della gola (v. p. ibid). Nell'uno e nell'altro caso la fonazione è seriamente ostacolata, e possono essere opportuni, sia la remozione di questi organi (remozione che *non può influire affatto sulla qualità della voce*), sia l'abbandono del canto, qualora tali condizioni presentino un carattere permanente e si verifichino con troppa frequenza. A proposito della escissione delle tonsille, e a solo titolo di curiosità, notiamo qui che il Mancini (*op. cit.* p. 41) rammenta un tal Francesco Picillo, celebre Chirurgo Napoletano, che le levava « maestrevolmente con due coltelli di canna ». È quasi certo che non molti vorrebbero ora assoggettarsi ad una tale operazione!...

Digitized by Google

gere troppo in fuori, nè, finalmente, le condizioni generali di salute e la costituzione organica dell'individuo. Un tale esame, del resto, non basta per dare risultati sicuri e definitivi; dacchè, se può servire a decidere sulla convenienza o no che il candidato intraprenda lo studio del canto, una ricognizione vera e propria del genere di voce da lui posseduto non può farsi che dopo alcuni mesi di esercizio, cioè quando la voce è *posata* e principia già a rivelare la sua vera natura.

Dato però che queste indagini abbiano portato a conclusioni soddisfacenti (e ciò in rapporto al desiderio dell'allievo di studiare per semplice diletto o per trarre un guadagno dai suoi mezzi vocali), il maestro potrà procedere agli esercizî di respirazione (v. p. 42 e sgg.) e, al tempo stesso, impartire al discepolo quelle cognizioni di fisiologia vocale che crederà più necessarie per il discepolo, secondo il suo grado d'intelligenza e di cultura, oltrechè secondo lo scopo che si prefigge.

Una volta assolto anche questo compito, viene il momento d'iniziare l'educazione della voce. A questo proposito avvertiamo subito che sarebbe errore gravissimo il cominciare dallo sviluppo di una o dell'altra delle sue parti estreme, anche se queste presentassero una maggiore facilità di emissione ed un maggior volume di suono, poichè tal cosa potrebbe turbare l'equilibrio dell'estensione generale.

La posa della voce, infatti, deve essere iniziata *sempre e impreteribilmente* dalla sua parte centrale; prima, perchè — giusta una delle più importanti leggi della didattica, la quale c'insegna di passare dal noto al meno noto e da questo all'ignoto — è opportuno di esercitarsi in principio dentro quella cerchia di suoni che naturalmente e continuamente adoperiamo per parlare; quindi, perchè, cominciando dall'emissione delle note acute oppure di quelle gravi, si correrebbe il rischio di forzare il fiato e di produrre un timbro gutturale, cavernoso o vuoto; e finalmente, per la ragione che, essendo spesso le note medie o povere o, ad ogni modo più incerte, specialmente a causa delle frequenti divisioni dei registri (v. p. 66 e seg.), una esagerata intensificazione delle parti estreme porterebbe irrimediabilmente ad una relativa deficienza di volume, laddove

Digitized by Google

appunto la voce è più frequentemente adoperata. I primi esercizi di emissione dovranno dunque esser contenuti dentro circa l'estensione di un'ottava, e potranno consistere dapprima in note brevi, attaccate francamente e ripetute due o tre volte, con una fermata sull'ultima, fino all'esaurimento del fiato (semprechè la qualità del timbro sia soddisfacente); e quindi in note a mano a mano più lunghe, cantate in un grado d'intensità media di poco superiore alla voce *parlata o declamata*. Le norme per ottenere un buon attacco del suono possono riassumersi in quelle che seguono: 1°. Il corpo dovrà essere non rigido, ma bene eretto e solidamente piantato sui piedi disposti a squadra; mentre le spalle verranno portate in dietro e il petto in avanti, e la testa sarà eretta ma senza sforzo e nella posizione naturale.

A questo proposito dobbiamo anzi richiamar l'attenzione dell'allievo sull'abitudine errata di molti cantanti, di arrovesciar la testa all'indietro, specialmente nella emissione delle note acute. A parte la regola trasmessaci dal Mancini, di tenerla « diritta al naturale » (*op. cit.* p. 67) e ripetuta dal Metodo del Conservatorio (p. 7), oltrechè dalla più gran parte dei trattatisti antichi e moderni, tra cui specialmente il Lamperti (*Guida teorico-pratica*, art. III, p. 2), sta il fatto che l'arrovesciamento della testa all'indietro porta con sè una tensione dei muscoli del collo e particolarmente di quelli contigui alla laringe, alla quale vien tolta così quella libertà di movimento, di cui dovrebbe godere. Oltre a ciò, la posizione quasi obliqua che viene a prendere in tal modo il risonatore orale, rende impossibile una rifrazione completa delle onde sonore, e fa sì che la voce non possa acquistare la sua rotondità normale e che il timbro risulti troppo chiaro e schiacciato [1].

2°. La bocca, moderatamente aperta, sarà atteggiata al sorriso, in modo che « i denti di sopra siano per-

---

[1] Di tale opinione è anche il Garcia, il quale nella *Memoria* preposta al suo Metodo dice che, quando si voglia « dare alla voce tutto il volume di cui è suscettibile », la laringe dev'esser mantenuta nella posizione bassa; e per far ciò « è necessario di piegar la testa un po' in avanti ».

Digitized by Google

pendicolarmente e *mediocremente* distaccati da quelli di sotto » (1).

Questa regola antichissima, riportata dal Tosi (*op. cit.*, p. 42), dal Mancini, dai Metodi del Conservatorio di Parigi e di Vienna e da una folla di principali scrittori, è di un'importanza immensa per diverse ragioni. La prima delle quali si è che il sorriso, « se il senso delle parole lo permette » (Tosi, *ibid.*), dà alla faccia del cantante un'espressione piacevole (2); quindi aiuta a scoprire una metà incirca dei denti superiori ed una parte di quelli inferiori, facendo sì che la voce urti contro la superficie dura di essi, invece che contro i margini molli delle labbra (v. p. 61) (3); e, quel che più monta, imprime una specie di movimento rotatorio in avanti ai pomelli delle gote, che nell'interno della cavità orale produce l'innalzamento del velo pendolo (v. p. 62 nota), ed una depressione della lingua *con conseguente apertura delle fauci*, dalla quale apertura la direzione della voce contro il palato duro è sommamente facilitata. Aggiungeremo anzi, che, se questo movimento si esagera fino a trasformarsi in quello dello sbadiglio (durante il quale il mento si porta fortemente indietro e gli ossi superiori della mascella vengono grandemente a protendersi), l'apertura delle fauci diviene sempre più ampia, e la voce, se emessa in tali condizioni, dà l'impressione di risonare quasi per intero nella cavità orale.

3°. L'estremità della lingua deve essere leggermente appoggiata contro i denti inferiori (4).

È noto come le diverse parti del corpo, pure essendo simili nei varî individui, presentano però delle divergenze di dimensione e di forma, le quali, per

---

(1) MANCINI (*op. cit.* art. VI, p. 68).

(2) Lo stesso Mancini (*ibid.*, p. 71) aggiunge che di tal cosa il Cantante « deve tener conto assai, riflettendo che il suo volto è esposto agli occhi di un pubblico che pende dalla sua voce e sta nell'atto di lodarlo o di censurarlo ».

(3) Sempre tenendo conto della struttura speciale della bocca nei diversi individui, è della massima importanza che le labbra si aprano per modo che quello inferiore scopra circa $^2/_3$ e quello superiore $^1/_4$ dei denti, applicandovisi sopra naturalmente e senza irrigidirsi.

(4) Vedi *Metodo del Conservatorio di Parigi* (Parte II, Cap. I, p. 7).

Digitized by Google

quanto minime, non influiscono meno nel funzionamento dei differenti organi. La lingua, chiamata dalla Scrittura il *membro ribelle*, mentre è tra questi uno dei più importanti nella emissione della voce — sia perchè con la sua eccezionale mobilità e col suo potere di contrarsi in mille modi modifica quasi all'infinito i caratteri della cavità orale, sia perchè è il principale fattore nella produzione delle vocali e di alcune consonanti — offre in sommo grado l'esempio di queste divergenze, potendo essere più lunga o più corta, più spessa o più fina, più elastica o più torpida [1]. D'altra parte, la sua instabilità durante l'emissione di una nota non può fare a meno di portare una modificazione di timbro; ed è perciò sommamente raccomandabile di spingerla in avanti, e, quando sia necessario, di ripiegarne in dentro la punta, evitando però ogni rigidità ed ogni eccessiva pressione.

4°. Le parti mobili del volto non dovranno subire alcuno scontorcimento che ne alteri la necessaria armonia; ed i muscoli del collo saranno mantenuti in uno stato tale di rilasciamento da non opporsi agli eventuali movimenti della laringe, la quale potrà salire o discendere secondo l'altezza della nota o il colore che vuol darsi alla voce, ma *giammai portarsi* in avanti, affine di evitare che il suono divenga gutturale [2].

---

[1] Tra i popoli settentrionali essa è generalmente grossa e tarda nel muoversi, mentre il velo palatino è *spesso* e *basso*, per modo che, col rimontare indietro della base della lingua, le fauci vengono ad essere ostruite e la visione della cavità faringea (v. p. 61, nota) è più o meno resa impossibile. Conseguenza di ciò è che la voce, non trovando l'adito libero per gettarsi con la violenza dovuta contro il palato duro e farlo risonare, s'indugia nella parte posteriore della gola e diviene ottusa e gutturale. Un esercizio fondato sul movimento dello sbadiglio ed una ben intesa ginnastica della lingua, con lo spostarla rapidamente sia verso i lati, sia fuori della bocca, sono l'unico rimedio che possa correggere questo difetto.

[2] Non abbiamo bisogno di notare quanto sia sconveniente di stralunare gli occhi, di puntellare le gambe, di agitare le braccia o di alzarsi sulla punta dei piedi, specialmente nell'emettere una nota acuta, per quanto questi movimenti instintivi possano, in certo modo, offrire un aiuto a mezzo di una incosciente suggestione. Unico modo di evitare queste ed altre abitudini consimili, o di estirparle qualora già

Digitized by Google

Ottenuta una corretta posizione del corpo e dell'organo vocale, lo scolaro inspirerà il fiato nel modo indicato a p. 39; e dopo averlo trattenuto per circa un secondo, per mezzo della chiusura della glottide, (p. 40) provocherà la sua uscita con una leggiera spinta, sufficiente appunto per vincere la resistenza delle corde vocali (v. p. 59). In tal modo il suono uscirà morbido e netto [1], mentre l'attacco sarebbe *duro*, se questa resistenza fosse eccessiva o la spinta troppo forte (*colpo di gola*); e *fiacco* e *velato*, qualora avvenisse il contrario ed anche una piccola parte del fiato dovesse sfuggire, dando luogo in tal modo ad un leggiero soffio (attacco aspirato).

Non v'è bisogno di dire che la voce non può manifestarsi che sotto la forma di una *vocale*, essendo quei suoni che chiamiamo consonanti, semplicemente rumori o articolazioni di esse. Nell'uso comune (contando l'*e* e l'*o* larghi e stretti) noi noveriamo da 5 a 7 vocali assolutamente distinte e con caratteri proprî; sebbene tutte le sfumature di suono che intercedono tra esse, possano, a buon diritto, considerarsi come altrettante vocali. Delle sette che si adoperano nella nostra lingua, l'*A* è quella che più delle altre possiede in giusto equilibrio la rotondità e la chiarezza; poichè, passando da essa all'*è*, all'*é*, e all'*i*, si nota una specie di schiacciamento del suono, che diviene progressivamente più acuto (esagerazione del timbro chiaro); e

---

esistano, è che lo scolare canti di faccia al maestro ed abbia davanti a sè uno specchio quando studia solo.

[1] La stessa nettezza deve riscontrarsi anche nell'intonazione; in quanto che la nota ha da esser colpita *direttamente* e *senza strisciatura*, o, come dice il Caccini (*Nuove Musiche*, p. 63), « *nella propria corda* ». Egli biasima chi a suo tempo usava di attaccare il suono una terza sotto (cosa praticata tuttora da alcuni maestri specialmente, in Germania), tanto più che costoro, a quanto pare, si trattenevano su questa « troppo spazio di tempo, ov'ella vorrebbe a pena essere accennata »; ed aggiunge che tal uso « invece di aver grazia » era « più tosto rincrescevole all'udito ». Questa antica abitudine può forse dare una spiegazione del perchè molti cantanti, anche oggigiorno, sieno così proclivi allo *strisciare*; ma ciò non toglie che tale pratica sia errata, volgare (almeno nella maggior parte dei casi) e soprattutto sgradevolissima.

Digitized by Google

andando verso l'*ò*, e l'*u*, la voce si fa più cupa e più vuota (esagerazione del timbro scuro) [1]. Non è da meravigliare dunque, se la vocale *A* è stata generalmente considerata come quella più adatta per incominciare l'educazione della voce, e (salvo se presso qualche individuo l'emissione di essa presenti qualche difetto) per correggere o modellare sul suo timbro quello delle altre vocali. Perchè, se è strettamente necessario che ogni vocale mantenga immutato il suo carattere essenziale, in grazia di cui ognuna di esse si distingue dall'altra

---

[1] Nella formazione delle vocali la parte principale spetta alla lingua, la quale, schiacciandosi od arcuandosi fino quasi a toccare il palato, modifica straordinariamente la forma e le dimensioni della cavità orale, che viene ad essere per tal modo *accordata in maniera da evocare armonici di altezza differente* (v. p. 54). Secondo le ricerche dell'Helmholtz (v. p. 55) l'armonico più basso è quello che produce la vocale *u*; e per questa vocale, infatti, il risonatore assume la massima ampiezza, non solo perchè la lingua si schiaccia, ma perchè s'incurva, specie nella sua parte anteriore. Nella *o* l'incurvamento è un poco attenuato e l'armonico che ne risulta è più acuto; come è più acuto ancora nell'*a*, quando la lingua si appiana e sale ad un livello leggermente più alto. Nel passare alla *e*, la lingua s'inarca diminuendo molto sensibilmente lo spazio destinato alla risonanza; mentre, inarcandosi quindi maggiormente nella *i*, divide, durante l'emissione di queste due vocali, la cavità orale in due parti distinte, le quali producono ciascuna un armonico progressivamente più acuto. Si comprende bene come tale meccanismo possa subire leggiere modificazioni, a secondo la forma interna del risonatore orale e quella della lingua (v. p. 92), oltrechè secondo altri fattori secondarî; come si comprende altresì che l'armonico basso corrispondente alla *u* debba dare alla voce un suono dolce sì, ma vuoto e cupo, mentre quello altissimo che corrisponde alla *i*, conferisce alla vocale un timbro aspro e penetrante (v. p. 53, nota). Tale caratterizzazione di timbro è, del resto, aumentata dalla posizione che naturalmente assumono le labbra nell'emettere le varie vocali; formando esse nella *i* una *ellisse orizzontale* allungata che va a mano a mano arrotondandosi nel graduale passaggio all'*é*, *è*, *a*; e, successivamente, prendendo, in grazia del ravvicinamento degli angoli delle labbra, la figura di un *cerchio* che si restringe, quando si passa dalla *o* alla *u*. Una cosa, a questo proposito, è necessario d'imprimersi bene nella mente; cioè, che il suono caratterizzante le varie vocali dipende *in particolar modo dalla lingua*; e, che, quando questa posizione sia quella prescritta, qualsiasi modificazione apportata all'apertura della bocca potrà render la vocale più aperta o più chiusa, più schiacciata o più rotonda, ma non le toglierà mai quel carattere che la differenzia dalle altre.

Digitized by Google

— senza di che la comprensione delle parole sarebbe addirittura impossibile —, non è men vero che il colore generale ne debba quanto più è possibile rimanere lo stesso; sia per evitare il brusco e sgradevole passaggio da una vocale troppo chiara (ad es. *i*) ad una troppo scura (*u*), sia per dare a ciascuna una giusta misura di pienezza e di penetrazione, sia, infine, per avere a disposizione un mezzo potente di colorito, quando, per un effetto speciale, secondo il senso delle parole, si voglia imprimere alla frase musicale un carattere tragico o lieto, col dare ad ogni vocale un timbro più cupo o più chiaro del solito. E questo si può facilmente ottenere con l'avvicinare la voce istintivamente al colore dell'*e* e dell'*i* chiari o dell'*o* e dell'*u* cupi, esagerando, cioè, moderatamente l'apertura trasversale della bocca, o facendole assumere la forma di un leggiero ovale.

Anzi, valendosi della forza d'imitazione istintiva, che influisce potentemente sull'inconscio accomodamento dell'organo vocale, si potranno anche correggere quelle voci che peccano nella esagerazione dell'uno o dell'altro colore, tanto adoperando, ad esempio, una vocale chiara (*e*, *i*) per le voci cupe ed una scura (*o*, *u*) per le voci chiare, quanto prefiggendo all'*a* una di queste vocali *(ia, ea, — oa, ua)*.

In base allo stesso principio si otterrà pure l'eguagliamento di tutte le vocali col far precedere l'*a* dall'*i*, dall'*e*, dall'*o* o dall'*u*; guardando bene, come osserva il Mancini (*op. cit.* art. VI, p. 68), di mantenere esattamente per le prime tre la stessa posizione sorridente della bocca, (v. p. 90) la quale verrà quasi insensibilmente ad arrotondarsi nell'*o* ed un poco più nell'*u* «coll'avanzare un poco unitamente le labbra» (ibid). A causa delle solite divergenze individuali sarebbe impossibile su questa materia di dare norme per ogni singolo caso; ma ci siamo dilungati un poco nel trattarne, per mostrare, in primo luogo, come un difetto possa vantaggiosamente sfruttarsi per correggere il difetto opposto; e, secondariamente, come la scelta della vocale da usarsi nei primi esercizi di emissione, oltre ad essere di un'importanza grandissima, dipenda massimamente dalle condizioni specifiche della voce dell'allievo, per quanto l'*A* resti pur sempre la vocale modello.

Digitized by Google

Per esaurire questo soggetto, accenneremo anche ad un metodo che non si vede citato dagli antichi scrittori, ma che ha un indubbio valore e si riconnette con quanto è stato detto più sopra. Esso consiste nel far precedere in molti casi la *vocale-tipo* da una consonante che favorisca automaticamente, secondo il bisogno, o l'apertura normale della bocca, o l'avvicinamento della lingua contro i denti inferiori, o l'elasticità di questo muscolo o, infine, la produzione della risonanza nasale (1). Nel caso, infatti, in cui la bocca sia molto stretta, oppure la mascella sia rigida o le labbra sien torpide, il premettere alla vocale le consonanti *p, b, m* (e più specialmente quest'ultima a causa di quella specie di esplosione che essa induce naturalmente) può facilitare assai la corretta apertura dell'orifizio orale; al modo stesso che il *d* e il *t*, parimente adoperati, aiuteranno a far prendere alla lingua, (o corta o troppo grossa) la posizione dovuta contro la mascella inferiore; la *l* e la *r* favoriranno la scioltezza di movimento della lingua (2), e la prefissione della

---

(1) Abbiamo detto a p. 93 che le consonanti possono considerarsi come rumori che si accompagnano o si frammischiano alle vocali, per articolarle e per dar loro maggiore risalto. Lasciando da parte le ultime ricerche della fonetica moderna, basterà a noi di dividerle nel modo ordinario, cioè in rapporto a quella parte della cavità orale che è maggiormente interessata nella loro produzione. La quale ultima, del resto, è dovuta ad un raccostamento più o meno contiguo o ad un distacco più o meno brusco (dal quale ultimo hanno origine i rumori che le caratterizzano) o delle labbra, come nelle consonanti P, B, M (labiali); o delle labbra e dei denti, come nella F e nel V (labio-dentali); o della lingua e dei denti = T, D, Z (glotto-dentali); o della lingua e del palato = C molle, Z, N, R, S (glotto-palatali); o infine, della base della lingua e dell'arco palatino = C duro, G, Q (gutturali). (Vedi GARCIA, *op. cit.* Parte II, Cap. I, § 2). Dal punto preciso del raccostamento e dalla natura del distacco provengono le differenze tra i membri delle varie famiglie; e queste differenze sono tali e tante, che, accozzate coi suoni vocali e con le modificazioni di colore di cui questi sono suscettibili, dànno luogo ad un numero così grande di combinazioni, da servire non solo alla nostra lingua, má a tutte le altre lingue parlate.

(2) Il LAMPERTI (*op. cit.*, art. VII, p. 7) consiglia l'uso della L *non in tutti i casi*, ma, specificamente, in quello solo in cui « l'allievo non potesse emettere la vocale A bene appoggiata al petto e gli riu-

Digitized by Google

consonante *n* o del suo composto *gn* riusciranno a provocare una maggiore risonanza delle fosse nasali, nel caso in cui la voce sia vuota e scolorita. Questa ginnastica delle parti componenti l'apparato orale [1], come pure l'uso intelligente delle diverse vocali, possono insomma contribuire a migliorare il timbro generale della voce, sia dirimendone i difetti, sia sviluppando le qualità non abbastanza accentuate, sia rendendo le vocali che sono ritenute sfavorevoli al canto [2], rotonde e penetranti, per modo da armonizzare con la pienezza e la ricchezza di timbro dell'*a*. Epperciò, quando questa sia resa perfetta, si passerà allo studio delle altre vocali, cercando di dar loro le qualità mancanti, esercitandole nel timbro chiaro e cupo, e adoperandole indiscriminatamente nei vocalizzi giornalieri; acciocchè, nell'applicare al canto le parole, queste risultino distinte, e il colore generale della voce non sia

---

scisse troppo aperta o nasale », « onde facilitare il modo di renderla appoggiata e sicura ».

[1] Oltre i mezzi finora indicati, sono da raccomandarsi altri esercizi ginnastici, quali la rapida ripetizione delle varie consonanti accoppiate a vocali differenti, secondo lo scopo che uno si prefigge; oppure quella di movimenti delle labbra, della mascella, della lingua e del velo palatino, giusta le norme che abbiamo già date.

[2] Il Caccini (*Nuove Musiche*, p. 60), notando che « la vocale *u* fa migliore effetto nella voce di Soprano che del Tenore, e la vocale *i* meglio nel Tenore che la vocale *u* », afferma essere « le rimanenti (vocali) tutte in uso comune, sebbene più sonore le aperte (*a e*) che le chiuse (*o*), come anche più proprie e più facili per esercitare la disposizione ». La sconvenienza dell'*i* e dell'*u* per il canto era però riconosciuta anche maggiormente da altri suoi contemporanei, dacchè il Durante nella Prefazione alle sue *Arie devote* (1608) chiama queste vocali *odiose* e tali « che l'una rassembra il nitrire e l'altra l'urlare »; e Giov. Fantini (*Modo per insegnare a sonare di tromba*) dice che « il perfetto cantore non forma passaggi nè in *i* nè in *u* ». L'uso di esse nell'agilità è condannato del resto anche dal Tosi, il quale vorrebbe che nei passaggi non si adoperassero nemmeno la *e* e la *o* (*op. cit.*, p. 63), sebbene, insieme con l'*a*, queste vocali sieno consigliate per vocalizzare (*ibid.*, p. 46); ed il Mancini chiama *proibite* e *ridicole* la *i*, l'*o* e l'*u*, se adoperate nei passaggi. Anche il Metodo del Conservatorio di Parigi (Cap. III, nota) insegna a vocalizzare soltanto sulle vocali *a* ed *e*; disapprovando l'uso « particolare dell'*i* e dell'*u* » che la Pellegrini Celoni dice doversi lasciare « a coloro che avessero la smania d'imitare i cavalli ed i lupi » (*Grammatica per ben cantare*, p. 37).

Digitized by Google

affidato al caso, ma governato da ragioni estetiche e dalla volontà del cantante [1].

Abbiamo accennato più sopra all'azione della risonanza nasale nell'impasto del timbro, e diremo subito che, mentre l'esagerazione di essa renderebbe la voce sommamente sgradevole, una giusta sua dose è altrettanto utile ed anzi necessaria, quanto lo è nell'organo la presenza di certi registri inarmonici e nell'orchestra quella dell'oboe e del fagotto. Un'importanza maggiore però hanno la risonanza del petto e quella della faringe e della bocca, senza di cui il suono vocale difetterebbe di volume, di morbidezza o di penetrazione. È evidente che il petto, ampio e possente com'è, con la sua forma quasi cilindrica forma la cassa principale di risonanza, e fornisce il substrato, il nocciolo, anzi, della voce, rinforzando gli armonici gravi che sono a fondamento del suono. Ne consegue per questo, che, qualora la cassa toracica non sia sviluppata a sufficienza — particolarmente in ragione della gravità della voce (v. p. 83) — questa, se anche prodotta da corde robuste e debitamente arricchita dal contributo degli altri risonatori, apparirà scarna e sottile, e mancherà di quei requisiti che sono necessari per darle solidità ed ampiezza. A questo scopo, oltre all'espansione delle costole medie e inferiori, quale avviene nella respirazione costale (v. p. 30), ed al loro mantenimento in tale stato durante l'emissione della nota (v. p. 93), è consigliabile un'apposita ginnastica del torace, sia per mezzo degli esercizî di respirazione descritti a pp. 41-44, sia di movimenti atti a svilupparne l'ampiezza e rafforzarne i muscoli, come quelli del ripetuto stiramento orizzontale nelle braccia *con* o *senza* manubri, del tirare di scherma e del remare.

---

[1] Il P. Zacconi (*op. cit.*) alla classificazione delle vocali in *aperte* e *chiuse*, aggiunge anche quella di *mezzo aperte*, e, riguardo allo studio delle *diminuzioni* o fioriture (v. p. 10), dice che « per farsene vero professore e proprio padrone, uno, se vuol far bene, bisogna che sopra qualsivoglia mostra (*sic*) e esempio canti tutte le cinque vocali che sono A, E, I, O, U ». L'Herbst poi nella sua *Musica Practica* (1642) dà a studiare una scala ascendente divisa di due in due note, e sotto ogni gruppo segna una differente vocale.

Digitized by Google

Secondo, in ragione importanza, è il risonatore orale e specialmente il palato duro, contro cui la voce, se convenientemente diretta, si rifrange, prendendo da esso il timbro argentino che le conferisce penetrazione e ricchezza. Abbiamo veduto quali sieno le condizioni per ottenere questo risultato — apertura massima delle fauci per mezzo dell'inalzamento del velo palatino e della spinta della lingua contro i denti inferiori, discesa naturale della mascella e protendimento dei pomelli delle guancie come nel sorriso (v. p. 120 e seg.). Pur troppo, di sovente, si oppongono a ciò difficoltà organiche, non suscettibili di alcuna modificazione (v. p. 83); ma anche in questo caso benintesi esercizi possono dare vantaggi non disprezzabili.

Quanto alla risonanza della faringe, essa può dirsi un *quid medium* tra le due descritte finora; e serve specialmente a fondere insieme il *volume* piuttosto sordo di quella toracica, con l'acutezza della risonanza del palato. Da quanto si è detto, ad ogni modo, risulta chiara la necessità che questi risonatori *agiscano insieme nel rafforzamento di ogni suono*; non potendo questo chiamarsi *perfetto*, qualora non possegga ciascuna di queste qualità essenziali, per quanto in differente misura. Quale sia questa misura e quale il modo di ottenerla vedremo nel seguente capitolo; diciamo intanto che lo scolare, nello studio del primo esercizio di emissione (v. p. 93), dovrà lasciarsi guidare dall'istinto — illuminato però dalla *conoscenza di ciò che vuole* e sorretto dalle sensazioni che prova — oltrechè dal giudizio che può formarsi sulle impressioni ricevute dal proprio orecchio; e qui insistiamo nuovamente (v. pp. 81 e 99) sulla necessità di *automatismo*, come può darlo una macchina guidata da un cervello che pensa, ascolta e giudica, e, per mezzo della suggestione, fa agire lo strumento secondo la propria volontà. Tale è il fondamento dello studio del canto, in cui la parte puramente meccanica è indissolubilmente legata a quella intellettuale; e in cui l'abitudine, come in molte altre cose, può divenire una seconda natura, fino a rendere schiavo un organo e farlo agire incoscientemente in un senso o nell'altro. Aggiungeremo ancora che, se l'attacco deve esser netto, altrettanto netta deve essere

Digitized by Google

la fine della nota. A tal uopo si cercherà che l'arresto della voce coincida (meglio ancora se la precede) con la chiusura delle labbra, onde evitare una specie di *mugolo* o strascico, che si verifica quando la voce non trova aperto l'adito per uscire liberamente. D'altra parte, tanto alla fine quanto durante l'emissione del suono, ogni e qualunque modificazione dei risonatori dev'essere accuratamente evitata, dacchè essa si traduce inevitabilmente in una modificazione del timbro. E finalmente un'ultima osservazione importante. Non basta che l'attacco sia corretto e la voce sia limpida e ben timbrata; ma è necessario, come dice il Guidotti nella Prefazione alla *Rappresentazione di Anima e Corpo* (1600), che il cantante «*la porti salda*»; ben ferma, cioè, e ben appoggiata, per modo che non oscilli e non doventi *caprina* (1). Il Tosi (*op. cit.*, p. 45), nel raccomandare «di sostener le note senza che la voce titubi o vacilli», aggiunge che altrimenti lo scolare «si assuefarà a non poterla più fissare, e avrà indubitatamente il difetto di svolazzar sempre, all'uso di chi canta di pessimo gusto». E il Lamperti (*op. cit.*, art. X, p. 12), dopo aver affermato che il *tremolo* procede quasi sempre dall'aver forzata la voce, asserisce che questo difetto «bastava sul principio del secolo (dell'800) ad escluder dall'arte un cantante». Ai nostri tempi in cui il tremar della voce è divenuto così comune e costante, che una nota salda, più che un'eccezione, può dirsi costituisca un miracolo, ci è sembrato opportuno di riportare, fra i tanti, il giudizio di tre scrittori eminenti vissuti in secoli diversi, per mostrare come in ogni tempo siasi riconosciuta la necessità di mantenere la voce ferma e sia stato altamente riprovato quell'uso che forma una delle peggiori piaghe dell'arte vocale di oggigiorno. Ed a maggiormente convincere del loro errore coloro che distruggono l'efficacia di uno dei più bei mezzi espressivi che sieno a disposizione del cantante, coll'adoperare il tremolo ingiustificatamente e, il più delle volte, contro ogni norma dell'estetica e della

(1) S'intende per *caprina* quella voce tremolante che richiama alla mente il belato di una capra.

Digitized by Google

logica, citiamo ancora l'opinione del Garcia (*op. cit.* Parte II, Cap. IV, § II) il quale lucidamente espone qual sia l'impiego che artisticamente possa farsene. « Quando l'agitazione è prodotta — egli dice — da un dolore così vivo che ce ne sentiamo tutti dominati, l'organo vocale prova una specie di vacillamento che si comunica al canto. Questo vacillamento si chiama tremolo e, se richiesto dalla *situazione* e condotto con arte, è di un effetto commovente e sicuro.... Anche in tal caso però l'uso deve esserne regolato con gusto e con misura; e, fuori di esso, bisogna guardarsi dall'alterare la *tenuta* del suono, dacchè il suo abuso renderebbe la voce tremola e l'artista incapace di fraseggiare qualunque canto sostenuto ». E più sotto aggiunge che « il tremolo non è che l'*affettazione del sentimento* che molte persone prendono come *sentimento sincero* ». Parole giuste e savie che vorremmo s'imprimessero nella mente di molti nostri artisti di canto e fossero scolpite sulle pareti delle nostre sale di Teatro e di Concerto!

Il tremolo proviene principalmente da tre cause: 1°, da uno stato patologico delle corde vocali in seguito allo sforzo eccessivo o ad una malattia locale che le abbia danneggiate; 2°, da una respirazione resa ineguale ed a sbalzi e dalla mancanza di controllo sui muscoli espiratorî (v. p. 28, nota); 3°, da una cattiva abitudine originata da un falso concetto di questo artificio ed alimentata dall'incosciente imitazione di cattivi cantanti. Nel primo caso il medico solo può decidere sul da farsi; nel secondo, buona cosa è d'interrompere lo studio dei pezzi e dedicarsi di nuovo agli esercizî respiratorî (v. pp. 41-44); nel terzo poi è vantaggioso di ricorrere allo studio delle lunghe note tenute cercando di vincere questo difetto a forza di buona volontà di attenzione e di pazienza [1].

---

[1] Per assicurarsi se l'emissione del fiato avvenga o no senza scosse, si consiglia da molti maestri di *espirare* o di cantare una lunga nota, approssimando alla bocca la fiamma di una candela o la piuma di una penna molto flessibile. Dal vacillamento o dalla immobilità di esse sarà naturalmente assai facile di giudicare della maggiore o minore eguaglianza del respiro.

Digitized by Google

CAPITOLO V

Appoggio, sviluppo e educazione della voce

Se incominciando da una nota centrale, si canta una scala od un arpeggio discendente, posando bene la voce su ogni nota per modo da ottenere una risonanza completa, si ha l'impressione che il suono scenda non soltanto di *altezza*, ma anche di *posizione* lungo la cassa armonica del torace. E questa impressione si trasforma in una sensazione vera e propria, se, ripetendo la stessa cosa, si stende la mano sul petto; dacchè allora, specialmente nel caso di una voce grave e abbastanza potente, si avverte distintamente uno spostarsi che fa il suo centro di risonanza, sia scendendo per grado, sia per salto, a seconda degl'intervalli che si cantano. Questa intensificazione di sonorità in un punto speciale del risonatore deriva da quello che si chiama l'*appoggio* della voce; la quale, sebbene costituita dal suono iniziale prodotto dalle corde vocali e rafforzato dalla co-vibrazione delle casse armoniche circostanti (v. p. 61), trova in una di esse la sua migliore risonanza, dovuta alla produzione *simpatica* (v. p. 55) di alcuni dei suoi principali armonici. L'esperimento può esser ripetuto all'inverso e cioè, partendo da una nota grave e salendo fin dove può comodamente arrivare la voce. In tal caso lo spostamento si opera *ascendendo* di grado o di salto *a seconda delle note che si cantano*; ma arrivato l'appoggio al limite più alto del torace, la sensazione per un certo numero di suoni sparisce, per riapparire quindi, altrettanto distinta come la prima, nei risonatori superiori e specialmente lungo il palato, nella direzione dei denti, oppure nelle alte cavità della faccia.

Questi fatti che ognuno, più o meno, può facilmente riscontrare su se stesso, provano: 1°, che la

Digitized by Google

voce, insieme con un rafforzamento generale (v. p. 52) riceve una intensificazione speciale da quel risonatore che, in ragione delle proprie dimensioni, corrisponde all'altezza della nota cantata (v. p. 54); ed è perciò che la cassa toracica, essendo più grande degli altri risonatori, rafforza particolarmente il registro grave o di *petto*; mentre le note acute, ossia quelle di *testa*, sono massimamente rafforzate dalla cavità orale o dai seni frontali (v. p. 62, nota); 2°, che, dentro l'ambito di ogni risonatore, avviene in certo modo una graduale diminuzione delle sue dimensioni, grazie allo spostamento sopradescritto, talchè può dirsi che per ogni nota esista un risonatore diverso, corrispondente per forma e dimensione alla sua altezza e, in conseguenza, armonicamenle *accordato* con essa (v. p. 54); 3°, che avendo la natura disposto un meccanismo così provvido e ingegnoso, è stretto dovere di chi usa la voce di eseguirne le direttive, facilitando l'ascesa e la discesa di quest'ultima lungo le virtuali tavole armoniche del petto, della faringe (1) e del palato, allo scopo di ottenere quel complesso di rafforzamenti e di risonanze che si conviene ad ogni singolo grado della sua scala (2).

Quanto è stato detto finora, non solo giustifica l'antica divisione della voce data dal Garlandia (vedi p. 64), ma è in piena concordanza con le leggi sul raf-

---

(1) La *tavola armonica* della faringe è quella su cui si fissano i suoni *medi*, i quali probabilmente non dànno la stessa sensazione di risonanza offerta dagli altri due registri, perchè questa si effettua in un punto troppo appartato e distante.

(2) Per ogni nota di ciascun registro, vi è insomma un risonatore che fornisce il contributo principale, mentre gli altri si limitano semplicemente ad integrarlo. I suoni di *petto*, ad esempio, hanno bisogno di una certa quantità di risonanza del palato per non apparire sordi malgrado il loro volume; e quelli di *testa* richiedono una parte di risonanza toracica che ne temperi la tendenza a risultare sottili e laceranti. L'abilità del cantante, diremo anzi lo scopo dell'educazione della voce per quanto riguarda il timbro, consiste, per conseguenza, massimamente nel trovare tra la rotondità e la forza di penetrazione quell'equilibrio per mezzo di cui la voce, da un capo all'altro, si mantiene omogenea ed atta, al tempo stesso, ad assumere quei colori che maggiormente si addicono al senso delle parole.

Digitized by Google

forzamento del suono dimostrate dall'Helmholtz, a cui abbiamo fatto cenno nel Cap. II a p. 55. Se dopo esser dunque riusciti ad ottenere un'emissione della voce franca, netta, facile e ricca nelle note centrali ed aver fissate queste instintivamente nella posizione che loro corrisponde, si passa a cantare un brano di scala od un intervallo discendente, è necessario di far sì che, mentre ogni nota, abbassandosi o per grado o per salto, si fissa — *si attacca*, diremmo quasi — in un punto più basso, la colonna sonora sia al tempo stesso diretta contro le cavità superiori della faringe e della bocca, affinchè esse pure dieno il loro contributo di risonanza; questa conferendo al suono il suo timbro brillante (v. p. 103), l'altra amalgamando le due risonanze e formando un tutto omogeneo e piacevole all'udito. E questo si otterrà con l'unire al meccanismo di fissaggio verso il grave una diminuzione del fiato insieme con quel *movimento di rotazione all'indietro* della mascella, che si attua incoscientemente nel sorriso e nello sbadiglio (v. pp. 91 e 104) e che, com'è stato dimostrato, facilita grandemente l'ascesa della colonna d'aria sonora verso la faringe ed il palato duro [1].

Nella produzione delle note ascendenti, invece, sarà prima cura dell'allievo di evitare ogni eccessiva spinta del fiato; perchè questa intralcerebbe o potrebbe anche impedire il naturale accomodamento delle corde vocali, facendo sì che l'emissione dei suoni appartenenti ai registri acuti, sia dovuta più ad un'indebita tensione di queste, che alla sostituzione di un nuovo mecca-

---

[1] Un esercizio adatto a questo scopo può esser quello che segue. Si prenda la scala diatonica discendente, e partendo sempre da uno dei suoni medî che si è già imparato a fissare, si cantino le prime 4 note, trasponendole successivamente verso il basso, finchè l'emissione della voce si mantenga facile e piena. Quindi, trasponendo cromaticamente, si risalga al suono iniziale e si ripeta l'esercizio, cercando di scendere ad una nota sempre più bassa. La stessa cosa si faccia in seguito con l'intervallo di 4ª, di 4ª e 6ª discendente, con la scaletta diatonica di sei note, con l'intero arpeggio, con tutta la scala e finalmente con gl'intervalli discendenti di 5ª e 8ª e di sola 8ª. Questi esercizi dovrano essere studiati lentamente e senza speciale riguardo alla misura. (Vedi V. Ricci, *Daily Practice,* libro I, sezione I).

Digitized by Google

nismo (v. p. 74). Perciò l'allievo, partendo da uno dei suoni centrali più gravi ed appoggiando bene la voce sulla nota scelta, darà a questa, per mezzo di una sensibile diminuzione del fiato e del solito movimento della mascella, l'impulso per salire ad una posizione più alta, e questo impulso sarà altrettanto maggiore, quanto più grande è l'intervallo da eseguirsi [1]. Fatto ciò, egli lascerà la nota iniziale e passerà morbidamente e nettamente, *cioè*, *senza alcuna strisciatura* e *come se vi cadesse sopra*, alla nota superiore; la quale uscirà in tal modo senza alcuno sforzo, e *in grazia soltanto* di quel grado di tensione delle corde, che è richiesto dalla sua altezza. L'unione delle due note, dal punto di vista del colore, sarà conseguentemente perfetta, mercè la graduale modificazione di quest'ultimo prodottasi durante il movimento di ascensione della voce; mentre saranno evitati ogni urto ed ogni più piccola rottura, essendo altresì da tale processo grandemente facilitata la fusione dei registri (v. p. 78). Quanto poi alla seconda nota concatenata dolcemente con la prima nel *piano*, essa acquisterà pienezza e vigore, mediante l'immediato aumento della pressione del fiato fino alla misura normale, applicandosi in tal modo, anche nella unione delle note, il precetto del Caccini, che si riferisce all'attacco praticato per mezzo « del crescer della voce » (*Nuove Musiche*, p. 63) [2].

---

[1] Tale meccanismo potrà essere studiato dapprima separatamente su singole note appartenenti al *medium* della voce.

[2] Gli esercizi più indicati per lo studio delle note ascendenti possono essere questi. Prima di tutto si studi l'intervallo di 3ª magg. che è il più facile, e quindi quello di 2ª, di 4ª, di 5ª e di 6ª. Si passerà poi alla scaletta di 3 note, appoggiando la voce su ciascuna di esse e prendendo ogni volta un nuovo impulso per salire a quella superiore; e in seguito, mantenendo sempre lo stesso sistema, alla scala di 4, 5, 6 note, all'arpeggio di 3ª e 5ª, alla scala di 8 note e all'intervallo di 8ª. Quello di 7ª minore e di 9ª magg. con le rispettive scale saranno serbati per gli ultimi, prendendo fiato a metà incirca, qualora ve ne sia bisogno. Finalmente si potranno combinare insieme diversi intervalli, cantando ad es. successivamente in un sol fiato, quello di 3ª e quello di 5ª; quello di 4ª e quello di 6ª; quello di 2ª e di 4ª e via di seguito. Un altro esercizio vantaggioso sarà anche di eseguire, uno dopo l'altro, un intervallo con la sua scala

Digitized by Google

Da quanto è stato detto risulta dunque, che l'insieme delle *tavole di risonanza* dovrà, se ci è lecito di esprimerci così, costituire una specie di tastiera su cui la voce — a guisa delle dita — slargandosi e stendendosi, contraendosi e spostandosi in misura diversa, si fisserà volta per volta sul punto dovuto; per modo che il cantante, *colpendo il tasto giusto*, otterrà che ogni nota riesca ricca di quelle qualità che ne formano la principale bellezza. E soltanto quando egli avrà acquistata piena padronanza del meccanismo di *fissaggio*, talchè la voce, come le dita di un esperto pianista, sappiano *da sè* posarsi nel punto conveniente, soltanto allora, diciamo, potrà rivolgere la sua attenzione alle altre difficoltà della tecnica e, soprattutto, alla fedele espressione dei sentimenti racchiusi nelle parole.

Gli insegnamenti, le illustrazioni e i consigli che può dare un libro non sono del resto sufficienti a guidare l'allievo nell'arduo suo compito. Essi debbono essere integrati dall'opera del maestro, il quale, col dare dimostrazioni pratiche, oltre a correggere i malintesi e gli errori in cui può cadere lo scolare, renderà questo più facile, mediante l'imitazione della *viva voce*, l'applicazione dei precetti su cui si basa il meccanismo della tecnica vocale [1].

---

corrispondente, o viceversa, per assicurarsi che la voce, sia procedendo di grado, sia di salto, raggiunge la stessa altezza (vedi V. Ricci, *Daily Practice*, libro I, sez. 2ª e 3ª). Anche questi esercizi, oltre a studiarsi da principio con lentezza e senza troppo riguardo alla misura, dovranno esser trasposti verso l'acuto, cercandosi a poco a poco di spingersi sempre più in alto *senza però il minimo sforzo*, ed anzi in modo tale da ricever l'impressione che la voce salga spontaneamente *per il proprio impulso*. Quindi gradatamente si accelererà il movimento, ed in seguito si resterà per un breve tempo sulla nota acuta, adoperandosi a fissarla e a darle quella pienezza di cui è capace. Fatto questo, sarà cosa utile di ribatterla più volte con lo stesso fiato, onde abituarsi ad attaccarla direttamente; ed infine si salirà ad essa tanto per mezzo della scala quanto dell'arpeggio, e prendendo un respiro, si canteranno le stesse note dell'esercizio in senso *discendente*, cercando che la nota alta venga ad esser fissata nel punto medesimo a cui si era giunti nell'ascendere.

[1] Il libro del Tosi e quello del Mancini sono pieni di osservazioni giustissime sui doveri dell'insegnante e di diatribe più o meno violente contro i falsi maestri che anche allora infestavano la profes-

Digitized by Google

E qui, tornando al legamento dei suoni tra loro (p. 105), è da osservare una cosa importantissima; e cioè, che non tutte le note che fanno parte di una frase musicale o di un passo, debbono essere *appoggiate* nel modo che abbiamo descritto. Si suppone che il lettore abbia una certa conoscenza del ritmo, ossia del ritorno periodico di accenti lunghi e brevi, di alternative d'inflessioni forti o leggiere, che si verificano tanto nella poesia quanto nella musica. E si suppone ancora che egli sappia come in una battuta esista il tempo forte — quello su cui cade l'accento — e il tempo debole — quello su cui non vi cade; e che in un disegno di due, tre, quattro o più note, solo la prima sia accentata, mentre le altre *scivolano* quasi, senza assumere alcuna importanza speciale. Anche le parole stesse del discorso presentano questo stesso fenomeno, potendo essere piane, sdrucciole, bisdrucciole; e il loro accento tonico si traduce musicalmente nel ritmo binario, ternario o in altri ritmi di uso meno frequente. Se dunque le note della scala o dell'arpeggio che abbiamo studiato più sopra, sono riunite in gruppi di 2, di 3, di 4 o anche di un numero maggiore, invece di essere sèparate l'una dall'altra e possedere ciascuna un'uguale importanza, la prima soltanto dovrà risaltare con maggiore intensità e, per così dire, imporsi sulle altre per mezzo dell'appoggio normale; lasciando che queste dolcemente la seguano come se fossero una continuazione della prima, benchè ad un'altezza di suono diversa [1]. Con tal espediente

---

sione. Chi si dedica all'insegnamento dovrebbe considerarsi un apostolo e non già un mestierante, che, scopo del suo lavoro, fa unicamente il guadagno. È necessario poi che egli sia amorevole, paziente, accurato, agile di mente e ricco di espedienti, e possegga, oltre ad una conoscenza completa del soggetto ed alla facilità di comunicare le proprie idee, una lunga esperienza, accompagnata da una vasta cultura musicale e, possibilmente, letteraria ed artistica. Non vi ha stretto bisogno, invece, che egli sia o sia stato un cantante, purchè si trovi in grado d'illustrare colla voce i precetti che deve impartire; ritenendosi anzi questa condizione da molti scrittori come piuttosto sfavorevole, a meno che egli sappia mantenersi *talmente obiettivo*, da potere in ogni caso decidere sul da farsi, giudicando più dalla voce dell'allievo che da quella propria.

[1] Fanno eccezione a questa regola le note sincopate e quelle che portano accenti di *sforzato* (v. p. 157), anche se posti su di un

Digitized by Google

si otterranno le fasi di luci e di ombre, che mediante il ritmo dànno vita alla musica, e che formano in certo modo i punti di appoggio o i pilastri su cui si basa l'architettura della frase musicale [1].

Ma un altro mezzo vi ha, non meno importante, per accrescere varietà col moltiplicare i contrasti; e questo si fonda sulla dinamica dell'espressione. Nello svolgersi di una frase o di un passaggio, si nota spesso che una parte di essi, (generalmente quella ascendente) all'infuori di ogni considerazione ritmica, richiede un'intensificazione maggiore, mentre ad un'altra (alla parte discendente) conviene meglio un'attenuazione del suono; oltrechè certi brani, sia per ragioni di estetica, sia per un più rispondente adattamento al significato delle parole, risaltano in luce migliore, se cantati in gradi d'intensità diversa. Di qui il *crescendo*, il *diminuendo* e tutti gli effetti dinamici che vanno dal *pp* al *p*, al *mf*, al *f* ed al *ff*. Siccome però il solo aumento o la sola diminuzione normale della pressione del fiato, per la quale le onde sonore si fanno più o meno ampie ed il suono risulta più o meno potente (v. p. 51), non offrirebbero un margine bastante per ottenere quella molteplicità di colori dinamici di cui deve andar ricca la tavolozza di un artista, è necessario di trar partito anche dal giuoco della risonanza; e questo si ottiene sia col limitare od ampliarne la produzione, sia con lo scegliere o quella più *piena* in cui il petto ha grandissima parte, o quella più *leggiera* (ma sempre penetrante), data dal risonatore orale, a seconda che debba farsi valere tutto il volume della voce o, per uno scopo opposto, sia preferibile di ottenerne soltanto una parte. Nel primo caso si canterà

---

punto debole della frase o del disegno musicale; dovendo esse risaltare con maggior forza delle altre, allo scopo di ottenere uno speciale effetto relativamente al ritmo o all'espressione.

[1] A questo scopo si potranno studiare le stesse scale e gli arpeggi ascendenti e discendenti, dando l'accento ogni due, ogni tre, ogni quattro e più note; ed inoltre gli esercizi *a sequenza* in gruppi di duine, terzine, quartine, e sestine, e in genere la maggior parte di quelli indicati nei Metodi per Pianoforte allo scopo di sciogliere le dita (Vedi anche Ricci, *Daily Practice*, libri II e III).

Digitized by Google

in *piena voce,* ed i suoni, salve restando le leggi del ritmo (v. p. 107) saranno appoggiati sul risonatore o su quel punto di esso che a loro corrisponde (v. p. 108); nell'altro l'appoggio avverrà nello stesso modo, ma ad un'*altezza maggiore*, proporzionatamente all'intensità e alla pienezza che si vuole ottenere. Così le note di una frase che debba essere eseguita *f* o *ff*, saranno appoggiate sulla posizione normale; ma se la stessa frase avesse da esser cantata *mf* o *p*, l'appoggio, preso nel suo insieme, dovrà effettuarsi rispettivamente più in alto, fino ad aver luogo, per il *pp*, quasi esclusivamente nella cavità orale. Si ricorderà infatti, che la risonanza di quest'ultima, benchè ricca e penetrante tanto da farsi strada anche in un' intensità generale limitata, non ha nè l'ampiezza nè la pesantezza di quella del petto, il quale, alla sua volta, mal si converrebbe a rinforzare un passaggio leggiero che debba cantarsi a *mezza voce.* E a questo proposito facciamo notare che sarebbe infondato il timore che il timbro potesse per questo divenire stridente. Quanto abbiamo detto, infatti, non significa già che un passo cantato *p* o *pp* debba trovare la sua *unica* risonanza nella vibrazione del palato; ma questo soltanto, che l'*appoggio* della voce debba verificarsi più in alto *irrispettivamente* dall'altezza delle note, per modo che, mentre la cavità orale formerà il principale nucleo di risonanza, il petto e la faringe vi concorreranno limitatamente allo scopo di dare al suono la rotondità e la pienezza necessarie (v. p. 103, nota). Questo rovesciamento dell'equilibrio delle risonanze risulta infatti pienamente giustificato, quando si consideri che lo scopo a cui si mira è assolutamente diverso, cercandosi in questo caso un effetto dinamico e coloristico, che è in assoluto contrasto col carattere della *piena voce.*

Proseguendo la nostra esemplificazione, noteremo altresì che nell'esecuzione del *crescendo*, la prima nota della frase o del passo musicale dovrà esser attaccata *più alta delle altre* relativamente alla sua posizione di *fissaggio*, e che la sua altezza dipenderà dal grado d'intensità indicato dal compositore o ritenuto conveniente dal cantante; mentre le note seguenti *scenderanno* gradatamente lungo le successive tavole di risonanza, fino

Digitized by Google

a quel limite richiesto dall'effetto che si vuole raggiungere. (Es. *pp* < *p*; *pp* < *mf*; *pp* < *f*; *pp* < *ff*; oppure: *p* < *mf*; *p* < *f*; *p* < *ff* e via dicendo). Nel *diminuendo* invece si procederà naturalmente nel modo inverso; attaccando cioè la nota piuttosto in basso (anche qui relativamente alla intensità richiesta) e salendo successivamente a quella posizione che corrisponde allo sviluppo del diminuendo stesso. (Es. *f* > *mf*; *f* > *p*; *f* < *pp*, oppure *mf* > *p*; *mf* > *pp* e così di seguito).

Se i due meccanismi (quello del *crescendo* seguito immediatamente dal *diminuendo*) si applicano ad una sola nota di valore, si forma in tal modo la cosiddetta *messa di voce* (1), altrettanto cara agli antichi maestri, quanto ingiustamente negletta e quasi del tutto abbandonata dai moderni cantanti. Il Caccini nelle *Nuove Musiche* parla a più riprese della efficacia espressiva *del crescere e dello scemare della voce* (pp. 55, 63, 65 e 69); e deplorando che ai suoi tempi questo artificio si usasse da molti *indiscriminatamente* e, come tutti gli altri ornamenti, anche fuori di proposito (p. 61) (per questa ragione appunto egli s'indusse a scrivere i preziosi suoi precetti), dice che esso si adatta più alle *semibrevi* che ai suoni di minore durata (p. 65), essendo giustamente lo scopo dei cantori antichi di dare con tal mezzo maggior varietà ed interesse, alle note lunghe che si riscontravano frequentemente nelle loro musiche (2). Il Tosi, dal canto suo (*op. cit.*, p. 45), afferma che una bella messa di voce, usata con parsimonia « non manca mai di fare un ottimo effetto » e rimprovera coloro

---

(1) Essa va anche sotto il nome di *spianata* (vedi CELONI, *op. cit.* p. 13) o di *suono filato*. È strano del resto come la prima denominazione, in molti Trattati di Canto di Autori stranieri anche importanti e nel resto accuratissimi, venga confusa con quella di *mezza voce*, oppure trasformata in *messo* di voce, *mezzo* di voce ed altri errori consimili.

(2) Domenico Mazzocchi nei suoi *Madrigali a 5 voci* (1638) pone la lettera C sulle note che richiedono la *messa di voce* e spiega che « sì come nelle tenute si ha prima da crescer con soavità la voce di spirito e non di tuono, così anche dopo successivamente si debba a poco a poco andar smorzando e tanto pianeggiarla insino che si riduca all'insensibile o al nulla ».

Digitized by Google

che « per amar l'instabilità della voce e per allontanarsi dall'odiato antico » la sostituivano con passaggi rifioriti. Il Mancini poi le dedica tutto il cap. IX del suo libro, lamentando anch'egli che al suo tempo la *messa di voce* fosse da molti trascurata e da altri eseguita malamente, e dicendo che la cosa « gli sta tanto a cuore che non finirebbe mai di parlarne » (p. 104). E intanto, oltre ad esaltarne i pregi, dà consigli valevolissimi circa l'importanza che ha in essa la padronanza del respiro (1) e la posizione della bocca; la quale — dice — « nell'intraprendere la nota, deve essere appena aperta, giovando moltissimo per far sortire la voce nel principio con dolcezza, per poi graduatamente rinforzarla con aprire la bocca sino a quel segno prescritto dall'arte » (p. 103). Oltrechè da quello che è stato detto fin qui, la considerazione in cui la *messa di voce* era tenuta dagli antichi maestri è provata dal fatto che essa veniva adoperata non solo quale mezzo di espressione, ma anche quale fattore principale nella educazione vocale, tantochè il Caccini con le sue *esclamazioni* la pone al principio dello studio (2); seguito in questo dal Metodo del Conservatorio (Cap. II), da molti altri Metodi specialmente di carattere pratico e da gran numero d'insegnanti empirici dei tempi passati ed anche del nostro tempo. Se però la massima parte degli scrittori più moderni si accordano nell'at-

---

(1) « Lo scolare non deve presumere di poter eseguire la *messa di voce* se non prima avrà acquistata l'arte di conservare, rinforzare e ritirare il fiato, giacchè da questo solo dipende il dare la giusta e necessaria graduazione alla voce » (p. 103). L'A, dopo aver rammentato la Bordoni e la Cuzzoni, abilissime nell'arte di *filare i suoni* (pp. 22 e 23), cita il Farinelli (v. p. 25) « il quale, oltre tutte le grazie e gli ornamenti del canto, possedeva la messa di voce a tanta perfezione che fu quella che lo rese per fama immortale nel canto » (*ibid*, p. 104). Tra i cantanti moderni più famosi in questa parte della tecnica vocale, citeremo la celebre Jenny Lind (1820-1887) la quale « possedeva un magnifico *pianissimo* ed una maravigliosa padronanza della *messa di voce*, che le dava il mezzo di eseguire un *crescendo* fino all'ultimo limite, seguìto senza alcuno stacco da un *diminuendo* che impercettibilmente si perdeva » (vedi W. S. Rockstro, *Jenny Lind - Her vocal art and cadenze*).

(2) O. Goldschmidt, *op. cit.* p. 76.

Digitized by Google

tribuirle un'importanza grandissima e ne trattano distesamente nei loro libri dando svariati e molteplici consigli sul modo di studiarla e di eseguirla (1), non è così riguardo a servirsene quale punto di partenza all'inizio dello studio del canto; osservando giustamente molti di essi, e tra questi il Panofka (*Arte del Canto*, Parte II, p. 53), che la voce deve aver prima acquistato « una grande morbidezza »; e che sarebbe anzi illogico e dannoso il sistema di cominciare lo studio del canto coi suoni filati, perchè si richiede per essi una gran sicurezza d'intonazione (2), una posa della voce perfetta ed un'obbedienza dell'organo vocale talmente grande « da essere padrone di aumentare o diminuire il suono a piacere » (3). Noi sottoscriviamo pienamente a questo giudizio; ma pur ritenendo conveniente di differirne lo studio al momento opportuno, insistiamo nel modo più efficace sulla necessità di dare alla coltivazione di questo artificio tecnico tutto il peso che si

---

(1) Citiamo qui, tra gli altri, la Pellegrini Celoni (p. 12), il Garcia (Cap. VII), l'Hauptner (Cap. VII), lo Stockhausen (Cap. XII), il Mannstein (p. 12-13), il Bach (p. 147), il Kofler (p. 155 7), lo Shakespeare (p. 44-8), il Rogers (p. 105), il Panofka (Parte II, § V), il Lemaire et Lavoix (p. 99), il Delle Sedie ecc. ecc. (vedi Indice bibliografico).

(2) Non è infrequente il caso di voci che *crescono* durante la *filatura* del suono. La ragione si è che con l'aumento graduale del fiato, le corde vocali, specialmente quando si giunge al *ff*, vengono a trovarsi in uno stato di tensione maggiore che al principio della nota, per la qual cosa l'altezza di questa sale in ragione dello sforzo. Nelle persone dotate di un orecchio finissimo (v. p. 88, nota) tale fatto non si verifica, perchè, col crescere della tensione, avviene inconsciamente il fenomeno di compensazione; ossia a dire, le corde s' inarcano e conseguentemente si allungano tanto da abbassare la nota (v. p. 58, nota), per quanto, mercè l'altro processo, si è elevata. Sebbene *direttamente* non possa farsi niente per rimediare a tale difetto d'intonazione, pure, quando esso non sia troppo sviluppato, l'educazione dell'orecchio ed una cura grandissima nell'emissione del fiato possono grandemente giovare ad attenuarlo.

(3) Vedi anche STEPHEN DE LA MADELAINE, *Théories complètes du chant* (p. 110) e *Physiologie du Chant*, Cap. IV; SEGOND, *op. cit.* p. 39; MACKENZIE, *op. cit.* p. 72; HAUPTNER, *op. cit.* p. 67; MARCHESI, *Metodo teorico pratico*, p. 41; RANDEGGER, *Singing*, p. 19; LEMAIRE ET LAVOIX, *op. cit.* p. 98, ecc.

Digitized by Google

merita; perchè, ammettendo pure che la sua applicazione trovi difficilmente posto nella musica di oggigiorno, vediamo in esso uno dei mezzi migliori per assoggettare la voce alla volontà del cantante, e renderla capace di quelle sottili sfumature che sono d'importanza essenziale anche ad un'esecuzione artistica del *declamato* moderno.

Lo studio della messa di voce deve praticarsi da principio sulle note centrali, passando quindi gradatamente alle note più acute ed a quelle più gravi, che potranno essere precedute, come preparazione, da una nota media quale l'8ª, la 4ª, la 5ª o la 6ª, tanto nell'ascendere quanto nel discendere (1). Incominciando infatti un suono filato da una nota piuttosto alta, difficilmente l'attacco potrebbe riuscire morbido e leggiero; mentre, d'altra parte, principiando direttamente da una grave, è possibile che la voce assuma un timbro vuoto e cupo, non suscettibile di raggiungere la pienezza dovuta. Un'altra cosa vantaggiosa si è di divider dapprima l'esercizio in due sezioni distinte e separate da un fiato; eseguendo cioè, prima il *crescendo* e quindi il *diminuendo* o viceversa, e riunendoli poi in un sol respiro. In tal caso l'attacco della seconda nota — sia sul *f* o *ff*, sia sul *p* o *pp* — dovrà effettuarsi nel punto stesso in cui si è lasciata quella precedente (Es.: $p < f$, $f > p$; opp. $f > p'$, $p < f$.) Accennando, così di passata, alla messa di voce *doppia* e *tripla*, diremo che nè l'una nè l'altra presentano alcuna

(1) Prendendo ad esempio la voce di Mezzosoprano, per lo studio dei suoni filati dal *mi*⁴ o *fa*⁴ in su, si potrà adoperare la 5ª o l'8ª bassa, attaccando l'una o l'altra di queste note con forza, e subito diminuendola molto, mentre si fa salire la voce alla posizione del *pp* (v. p. 110). Appena si abbia la sensazione che questa si è fissata nel risonatore superiore, si passerà dolcemente alla nota da filarsi, la quale, mercè l'aumento graduale del fiato e la discesa della voce verso la posizione normale del *forte* o del *fortissimo*, riacquisterà il suo pieno vigore, per diminuire quindi nuovamente nella seconda parte dell'esercizio (v. p. 110, nota). Nella filatura delle note, dal *sol* o *fa* centrali *in giù*, sarà conveniente di servirsi dapprima degl'intervalli discendenti di 4ª, di 5ª o di 6ª, e per le note più basse di quello di 8ª, seguendo il metodo descritto più sopra.

Digitized by Google

differenza da quella semplice; se non che il loro uso, oltre ad esser poco frequente, è limitato soltanto a note di grande valore, ed in esse la maggiore difficoltà è costituita dalla riserva del fiato. Allo scopo di abituarsi a cantare in qualunque grado d'intensità, l'allievo si eserciterà anche nell'eseguire la massima parte degli esercizi studiati finora, non solo in voce ordinaria, ma anche nel *piano*, nel *pp*, nel *mf*, nel *ff*, applicandovi il crescendo, il diminuendo, o la messa di voce tanto diretta quanto inversa (p. 114); come pure, allo scopo di trarre un vantaggio ancora maggiore, potrà cantarli sulle diverse vocali e far precedere queste dalle varie combinazioni di consonanti.

Emessa, fermata e spianata la voce, oltre ad aver uniti i registri, corretti i difetti e, fino ad un certo punto, sviluppata l'elasticità, viene il momento, per un lato, di piegarla alle più svariate modulazioni del canto espressivo, e per l'altro di affinarne la tecnica e renderla capace di ogni più sottile artifizio. Alla prima parte si provvede soprattutto con lo studio del legato e delle varie specie di accenti, oltrechè con quello di solfeggi melodici, specialmente del genere di quelli che solevano scrivere i grandi maestri italiani del sei e settecento.

È stato spiegato a p. 105 quale debba essere il meccanismo di passaggio da un suono all'altro, affinchè l'unione risulti facile, morbida e netta; e, insieme con qualsiasi sforzo dell'organo vocale, venga evitato ogni possibile cambiamento di timbro, non giustificato da un determinato effetto. Aggiungeremo qui che nel *legamento* delle varie note, qualunque sia l'intervallo che intercede tra loro, è necessario che esse si concatenino l'una con l'altra non solo senza interruzione od urto, ma anche senza alcuna *strisciatura*; ossia senza che si avvertano i suoni intermedi, al modo stesso che avviene « con l'organo, con la fisarmonica e con gli strumenti a fiato » (Vedi Garcia, *op. cit.* Cap. VII e Lamperti, *op. cit.* art. IX, p. 9). In questa maniera il canto risulterà nobile, incisivo, efficace; mentre l'abitudine di trascinare la voce da un punto all'altro lo rende fiacco, volgare e monotono. Tale sistema di unire le note costituisce l'antico *portamento* che il Mancini (*op. cit.*

Digitized by Google

p. 91) definisce un passare legando la voce da una nota all'altra con perfetta proporzione ed unione tanto nel salire che nel discendere »; aggiungendo che esso « vieppiù sarà bello e perfezionato, quanto meno sarà interrotto dal pigliar fiato, poichè dev'essere una giusta e limpida graduazione che lo deve reggere » (1).

Oltre questo portamento però, che rappresenta la forma più comune di legare le note, e che il Metodo del Conservatorio (Cap. III, Sez. III, p. 13) dice dover essere eseguito per modo che i suoni sieno articolati ugualmente e distintamente, senza che la gola faccia movimenti troppo marcati e dando nei passaggi di più note *maggior forza a quelle ascendenti e meno a quelle che discendono* (v. p 108), ve ne hanno ancora altre specie, tra cui particolarmente importanti il portamento *strisciato* e quello *di anticipazione* (2). Nel primo (che è esattamente l'opposto di quello già descritto e può essere usato come mezzo *espressivo* o *coloristico*) la voce, tanto nel salire quanto nel discendere, fa sentire leggermente, e come sfiorandoli, tutti i suoni racchiusi tra l'uno e l'altro intervallo (vedi a p. 12 quanto è stato detto sullo *scivolo* e sullo *strascino* (3); nell'altro, invece, la seconda nota viene cantata un poco avanti il tempo prescritto (di qui il suo nome di *anti-*

---

(1) Abbiamo insistito su questo soggetto perchè, pur troppo, presso molti cantanti nostri questa nettezza e questa perfezione di portamento è quasi sconosciuta; mentre, presso altri, una sillabazione ed un'accentuazione esagerata fanno sì che le note procedano a sbalzi e, invece di accarezzare, percuotano sgradevolmente l'orecchio, andando contro l'antica regola riferita anche dal LAMPERTI che « Chi non lega non canta ». (Vedi *op. cit.* Cap. IX, p. 9.)

(2) Il LEMAIRE e il LAVOIX (*op. cit.* p. 90), notando come in antico si avessero molte sorta di portamenti, ne citano diversi ormai in disuso, indicati da trattatisti francesi del sec. XVIII.

(3) Questo artificio era usato molto frequentemente dagli antichi cantori e il Durante, nelle *Arie Devote* già citate, insegna che « per il crescimento (passaggio) della voce dal tono al semitono si assegna il diesis alla nota legata per dare ad intendere che bisogna cominciare a crescere (salire) a poco a poco, facendo conto che vi sieno quattro *comme*, sinchè si arrivi al perfetto crescimento, il che quando è fatto bene commuove assai ». Non abbiamo bisogno di dire che la *comma* era « l'ottava o la nona parte di un tono, ossia la metà di quel che chiamasi un quarto di tono.

Digitized by Google

cipazione), rubando cioè, alla prima nota una piccola parte del suo valore. Sebbene anche quest'ultimo possa essere adoperato allo scopo di dare maggiore espressione e varietà alla frase musicale, esso è raccomandabile specialmente ogni qual volta l'intervallo sia molto ampio e la nota a cui giungere sia molto acuta; potendo la modificazione del risonatore orale — resa necessaria dall'altezza di questa e dall'articolazione della parola — riuscire tanto complessa e difficile, da rendere l'emissione della voce dura o, per lo meno, incerta [1]. A parte del resto questa eventualità di carattere strettamente tecnico, questi portamenti possono riuscire di ottimo effetto soltanto se adoperati con parsimonia e per giustificati motivi, mentre essi indubitatamente rendono il canto monotono e fiacco, se usati troppo frequentemente e soprattutto, fuori di proposito.

Venendo a parlare dei *Solfeggi*, i quali sono altra cosa dei *Vocalizzi* (esercizi meccanici per l'educazione della voce, chiamati appunto così perchè si cantavano su di una vocale) faremo osservare che essi debbono essere accuratamente studiati non solo dal punto di vista dell'emissione della voce, ma anche da quello dell'espressione; seguendo fedelmente le indicazioni date dall'Autore, o, nel caso in cui queste sieno incomplete, aggiungendo quelle modificazioni dinamiche che sembrano più opportune. Sebbene da molti insegnanti moderni il loro studio sia abbandonato quasi del tutto, oppure venga spesso fatto *materialmente*, senza, cioè, quella intelligenza e quella cura che sole possono dare un resultato vantaggioso, non è men vero che esso rimanga un elemento didattico di primaria importanza; rappresentando, come fa, uno scalino intermedio tra i vocalizzi e la melodia cantata, dove, alle difficoltà vocali di ordine tecnico, si aggiungono quelle dell' espressione e di una corretta pronunzia delle parole. L'antica Scuola Italiana faceva infatti di questo studio un capo-

---

[1] È evidente, infatti, che, cantando prima la nota e quindi pronunziando la sillaba sulla ripetizione di essa, l'adattamento delle parti interne della bocca vien fatto in due tempi e il compito dell'esecutore è immensamente facilitato.

Digitized by Google

saldo del suo metodo; ed a provare tal cosa basterebbe il numero straordinario di Solfeggi lasciatici dai maestri di quel tempo — alcuni dei quali celebri compositori — come lo Scarlatti, il Leo, il Durante, il Porpora, l'Hasse e molti altri [1]. Nelle loro cantilene, come ben dice il Mancini (*op. cit.* Cap. XV, 178), si ritrovava « uno scelto gusto e metodo di canto e variato stile, in cui ciascuno (poteva) esercitarsi in quello che (credesse) far per sè »; ed un pregio ancora maggiore consisteva in ciò, che queste cantilene erano volta per volta concepite e calcolate con tale intendimento di arte e di tecnica, da adattarsi « alle forze ed all'abilità di ciascun allievo (*ibid.* p. 179) [2]. Noi non domandiamo che i maestri moderni si spingano a tanto, avendo essi, per mezzo della stampa, una scelta di Solfeggi così ricca e svariata che maggiore non potrebbe desiderarsi; ma vorremmo che questa parte dell'insegnamento non fosse negletta e che, più di tutto, venisse messa in pratica nel modo dovuto.

Alla bellezza che le deriva dallo stile legato, la voce unisce la varietà e la ricchezza che possono darle altre forme di attacco e di successione dei suoni, quali il *martellato*, lo *sforzato*, lo *staccato*, il *picchettato* il *flautato* e, in genere l'esecuzione *granita* delle note,

---

(1) Il Mancini che fu allievo del Leo, dopo aver detto che questi « costumava di scrivere ogni tre giorni un nuovo solfeggio a ciascun suo scolaro », ci narra che un giorno, voglioso di emulare i compagni più avanzati di lui nell'età e negli studi, egli fece osservare al Maestro che quello che gli era stato assegnato « non esciva molto dall'ordinario sistema », e che si sentiva l'animo di poter eseguire i solfeggi degli altri (suoi) colleghi « *al par di loro* ». Il Leo acconsentì; ma l'allievo, dopo aver cominciato a cantare con grande sicurezza, dinanzi « a tante altre cose che erano le più difficili » si avvide subito « di non essere in istato di eseguirle, perchè l'arte e la forza (lo) abbandonavano »; e il Maestro prese argomento per fargli una dolce reprimenda, esortandolo ad aver pazienza e spiegando che se avesse secondato il suo desiderio, « avrebbe turbato l'ordine dello studio e fatto il (suo) danno » (*ibid.* p. 179-80).

(2) Vedi V. Ricci, *L'Antica Scuola Italiana di Canto.* Solfeggi per tutte le voci dei più celebri compositori e Maestri di Canto Italiani del XVII, XVIII e principio del XIX secolo (in 12 parti) Jos. Williams, Londra.

Digitized by Google

oltre all'applicazione dell'agilità e degli ornamenti musicali. Nel *martellato* ogni nota è appoggiata *separatamente* (v. p. 102) ma senza essere disgiunta dalle altre, per modo da risultare distinta ed assumere una uguale importanza, senza riguardo alla sua posizione ritmica nel disegno di cui fa parte (v. p. 147). Il martellato generalmente si usa nel *forte* ed è spesso notato dal segno dello sforzato semplice (>), oppure dall'accento (ˈ) posto sopra la nota. Quanto al modo di eseguirlo, il Garcia (*op. cit.* Parte I, Cap. VII) consiglia d'immaginare come se « si dovesse ripetere la stessa vocale per quante sono le note, senza però interrompere il suono nè con un'aspirazione, nè in altro modo qualsiasi » (es: a a a a a a). Egli consiglia poi di esercitare una leggiera pressione dello stomaco per ciascuna vocale, e nota giustamente che un tale metodo di attacco, oltre ad essere adoperato come effetto vocale, può servire molto vantaggiosamente tanto per correggere la tendenza allo *strisciato* (v. pp. 93, nota e 105) quanto per dare alle voci *sorde* o *velate* (v. p. 93) maggior chiarezza e risalto.

Mentre il *martellato* conviene più di tutto ai movimenti piuttosto rapidi, lo *sforzato* (v. p 143, n.), nei suoi tre gradi di intensità (>, ∧, ⊓), si applica quasi esclusivamente a quelli lenti che richiedono maggiore ampiezza e possanza di suono; e si effettua col posare *pesantemente* la voce sulla rispettiva posizione del *forte* del *ff* e del *fff*; il quale ultimo, *in modo assolutamente eccezionale*, può corrispondere ad un livello più basso di quello che *realmente* si convenga alla nota cantata (v. p. 103) [1]. Qualora più note di seguito fossero marcate con l'uno o l'altro dei segni sopra indicati, sarà opportuno, allo scopo di aumentarne l'efficacia, di far salire la posizione della voce alla fine di ogni nota (v. p. 104), per ricadere gravemente su quella che vien dopo, ottenendo in tal modo un maggiore effetto di pesantezza ed un più marcato contrasto di timbro.

---

[1] Vedi il Solfeggio dell'Hasse rispettivamente al n. 15 e al n. 12 della II e III serie della Raccolta di *Solfeggi Italiani Antichi* già citati (p. 117).

Digitized by Google

Lo *staccato*, per quanto riguarda il modo di eseguirlo, è simile in gran parte al martellato; con la differenza però che la durata delle note viene ridotta ad un terzo incirca se queste portano superiormente il segno (ˈ); alla metà, se hanno un punto (.); e pressochè ai due terzi, se sopra al punto è segnata la legatura (staccato legato). Oltre a questo accorciamento, del resto, l'attacco nel primo caso deve risultare piuttosto duro e può essere eseguito col *colpo di gola* (v. p. 93) [1]; nel secondo dovrà esser più dolce, e nel terzo morbido e aspirato. Nella prima parte del suo Trattato il Garcia (Cap. VII), non fa differenza tra i suoni *staccati* ed i *picchettati*, che riunisce sotto la denominazione di *vocalisation piquée*; ma nella Parte II (Cap. II, § IV) avverte che questi ultimi debbono essere « puri e vellutati come quelli dell'armonica ». E questo appunto costituisce il divario che corre tra gli uni e gli altri; anche senza accennare al fatto che i suoni picchettati servono esclusivamente per gli effetti leggieri e possono essere affidati soltanto a voci agili ed acute, trovando la loro applicazione in passi piuttosto elevati. Tanto questi quanto i suoni più alti della gamma vocale, è opinione che ottengano una risonanza speciale nei seni frontali (v. p. 62, nota). Lo stesso avverrebbe per quelli *flautati* o *ad eco*, il cui meccanismo di produzione consiste in un prolungamento del suono mercè un leggiero *rinforzando*, per modo da determinare una vaga ondulazione di esso; oppure nell'eseguire una serie di brevi suoni filati che vanno a mano a mano sfumando e facendosi più vicini. [2]

Anticamente si usava spesso anche la rapida ripetizione di una delle note di un passaggio, ottenendola non col distaccarle, ma con l'impartire al suono una serie d'inflessioni o di appoggi (v. pp. 102 e 118), mercè i quali esso appariva come suddiviso da tanti piccoli attacchi. Questo artificio che, adoperato sobriamente e

---

[1] In seguito appunto allo sforzo che richiede il colpo di gola, raccomandiamo all'allievo di non abusare dei suoni *staccati* e di esercitarsi in essi prendendo frequenti riposi.

[2] GARCIA (*op. cit.* Parte I, Cap. VII, § IV e Parte II, Cap. II, § IV).

Digitized by Google

convenientemente, poteva riuscire piacevole, è da molto tempo caduto in disuso, dando probabilmente origine a quel tremolo della voce che abbiamo deplorato a p. 100 e che il Grove [1] — a torto, noi crediamo — dice essere stato introdotto per la prima volta dal Rubini.

Tutti i mezzi tecnici descritti fin qui, meno lo *sforzato* (v. p. 118), si applicano in ispecial modo al canto di agilità; al quale conviene pure il genere *legato*, (v. p. 114), a condizione che l'esecuzione di esso sia *granita*, ossia a dire che ogni nota, pur congiungendosi all'altra senza interruzione alcuna, rimanga distinta come le perle di un vezzo che si toccano, senza per questo minimamente confondersi. Pur troppo è questa una delle difficoltà maggiori che si presentino nel trattare questo genere di canto; per superar la quale noi non sapremmo consigliare che uno studio lungo e accurato, il quale valga ad evitare i due formidabili scogli dello *strisciare* e del *disconnettere* i suoni. Il primo di questi due difetti si rivela specialmente nei tratti discendenti, dove la voce, al modo stesso che accade nel camminare per una china, facilmente *sdrucciola* con grave danno del ritmo o della chiarezza delle note; l'altro si fa più di tutto manifesto nei disegni ascendenti, in cui essa sembra di salire con fatica e diviene spesso dura e pesante, distruggendo così due dei principali pregi dell'agilità, che sono la nitidezza e la facilità dell'esecuzione. Abbiamo veduto che ottimo rimedio per combattere la tendenza a strisciare è l'uso del *martellato* (v. p. 118); a questo potrebbe aggiungersi, per certi passi, il cambiamento del ritmo [2], e, meglio ancora, l'impiego di una leggera aspirazione avanti ad ogni nota (ha, ha, ha, ha), la quale aspirazione però dovrà

---

[1] Il Caccini (*op. cit.* p. 66) chiama questa ripetizione *trillo sopra una corda sola*, mentre dà il nome di *gruppo* al trillo su due note; e il Della Valle, parlando del cantante Giuseppino, dice che « non si sentiva da lui quasi mai una nota lunga se non era con trillo tremolante » (*op. cit.* p. 161).

[2] Quelli formati da scale e da arpeggi, possono ad esempio, essere studiati col dare l'accento ogni due, ogni tre, ogni quattro od ogni sei note.

Digitized by Google

completamente sparire appena sia conseguito lo scopo. Quanto alla lentezza ed alla fatica nel salire, l'impulso dato alla prima nota di ogni gruppo (v. p. 107), unito alla cura nel ritenere il fiato e nell'evitare ogni e qualunque indebita tensione o sforzo dell'organo vocale e delle parti circostanti, dovrebbe essere sufficiente a render la voce leggiera ed a procurare un'esecuzione facile, eguale, sicura. Gli esercizi per acquistare l'agilità sono così svariati, che il numerarli tutti sarebbe cosa impossibile. Scale diatoniche maggiori e minori, scale cromatiche ed armoniche, arpeggi semplici e raggruppati in maniere diverse, salti, lunghe sequenze ascendenti e discendenti, brani combinati insieme dell'una e dell'altra di queste forme, tutto è opportuno, tanto più se questi passi sono studiati in ritmo binario, ternario e quaternario, e sono applicati ad essi i diversi gradi d'intensità, oltre ai mezzi coloristici del legato, dello staccato, del martellato, del picchettato e via di seguito [1].

Si aggiungerà a questo lo studio degli *ornamenti*, quali l'acciaccatura [2] il mordente, il gruppetto ed il trillo.

Gli scrittori antichi s'intrattengono diffusamente sul modo di adoperare ed eseguire tali abbellimenti, essendo essi a quel tempo di molte e varie specie, e andando soggetti ad innumerevoli norme che ne regolavano l'applicazione. Noi non lo faremo qui, prima di tutto perchè pur troppo il loro uso è oggigiorno molto limitato; e in secondo luogo, perchè quelli tuttora adoperati, per quanto riguarda dell'esecuzione, non si discostano dagli abbellimenti usati nella musica strumentale. Così, accenneremo soltanto che l'*acciaccatura* deve riuscire ben distinta, benchè l'appoggio della voce abbia sempre a cadere sulla *nota buona*; che il *mor-*

---

(1) È anche utile di dare qua e là qualche accento irregolare che richieda di appoggiare la voce su qualche punto debole del disegno o della battuta.

(2) Nè il Tosi, nè il Mancini, nè il Metodo del Conservatorio parlano dell'*acciaccatura*, ma si diffondono invece sull'*appoggiatura* dando regole sul modo di formarla ed eseguirla. Non abbiamo bisogno di spiegare la differenza che passa tra questi due abbellimenti, di cui il secondo è quasi scomparso dalla musica moderna.

Digitized by Google

dente, più o meno rapido a seconda del carattere della frase, deve essere eseguito, per questa stessa ragione, in un modo o più morbido o più incisivo, e l'accento cadere o sulla prima nota di esso oppure su quella a cui è preposto; e che il *gruppetto*, infine, generalmente leggiero ed aggraziato, potrà cantarsi o durante il valore della nota antecedente o, secondo il caso, al posto stesso della nota davanti alla quale si affigge (1).

Parleremo invece più a lungo del *trillo* che tra gli abbellimenti è veramente il più importante, e che dagli antichi era tenuto in così gran pregio da far dire al Tosi (*op. cit.* p. 54) che « chi ne è privo non sarà mai gran cantante ». Tanto quest'autore quanto il Mancini (2) gli dedicano un intero capitolo ed il Caccini (*op. cit.*), insieme con i suoi contemporanei se ne occupano diffusamente; senza parlare della lunga trattazione che ne fanno il Metodo del Conservatorio, il Garcia e, generalmente, tutti i principali scrittori di canto. Il Tosi conferma che « due fortissimi ostacoli s'incontrano a formare perfettamente il trillo; « il primo perchè non si è trovata finora regola infallibile da cui s'impari di

---

(1) Le note del *gruppetto* (che è una delle tante fioriture escogitate dagli antichi cantori per ravvivare l'interesse dei suoni più lunghi della melodia) formano, com'è noto, un tutto con la nota che segue. Ciò non deve causare però che la linea melodica sia alterata nel suo disegno generale, essendo permesso bensì di *contrarre*, ma *non di cambiare* l'andamento ritmico. La pratica ed un certo buon gusto, sorretti dai consigli del maestro, basteranno a guidare l'allievo nell'eseguirlo a dovere.

(2) Il MANCINI (*op. cit.* Cap. X) dopo aver affermato che non vi è *abbellimento più dolce* del trillo, il quale fa sì « che il canto all'orecchio ed all'animo degli uditori produca l'accrescimento ed il colmo di tenerezza, di piacere e di amore », aggiunge che, « abbia pure un Cantante bella voce, facile esecuzione e buon gusto, nondimeno il suo canto, se non sarà unito alla dolce grazia del trillo, sarà sempre imperfetto, arido e asciutto ». E dopo aver seguitato di questo passo, con settecentesca facondia, per parecchie righe, termina la tirata dicendo: « Oh trillo! sostegno, decoro e vita del canto! » (*ibid.* p. 109). Aggiungeremo qui che secondo il BARNI (*Vita del Palestrina*), il trillo usato già dai cantori greci e romani fu rimesso quindi in onore di Gian Luca Conforti di Mileto, che faceva parte della Cappella Pontificià sul finire del sec. XVI (vedi Garcia, n. 67).

Digitized by Google

farlo » ([1]), e il secondo « perchè la natura, ingrata a molti, non lo concede che a pochi » (*op. cit.* p. 52).

Le regole principali del trillo erano: 1°, che essendo esso « composto sempre di una nota vera » (quella su cui è segnato il trillo) « con l'aggiunta di una falsa » (quella addizionale), che ha da essere *un tuono intero più acuta della vera*, « deve sempre principiare dalla nota falsa e sempre finire nella nota vera », per modo che l'accento cada durante il trillo sulla nota *falsa* (Mancini, *op. cit.* art. X, p. 112); 2°, che esso, a meno il valore della nota sia troppo breve, deve essere sempre *preparato* da un *battimento* delle note piuttosto lento (generalmente il doppio e anche il triplo del movimento del trillo), che va progressivamente stringendo fino ad arrivare alla rapidità normale; e *terminato* da un gruppetto facente parte integrale del trillo, il quale *risolve* sulla nota di arresto. Queste norme subirono a poco a poco parecchie modificazioni, e tanto il *Metodo del Conservatorio* (Parte II, Cap. III, Sez. 4ª, § 3°) quanto il P. Martini dànno l'esempio del trillo preceduto dalla preparazione, ma con l'accento ritmico che cade sulla nota buona. In seguito poi si cominciò ad usare il trillo, sia terminato o no dal gruppetto, sia *con* o *senza* preparazione; per quanto il Garcia osservi che, quando si tratti di una nota di valore, il prepararlo gli aggiunge maggiore eleganza. (*op. cit.* Parte II, Cap. III, Sez. II). Secondo le parole del Tosi (p. 54), ripetute poi dal Mancini (p. 111), le qualità più belle del trillo consistono nell'essere « *uguale, battuto, facile e moderatamente veloce* »; e ciò, al dire di quest'ultimo, si ottiene, sostenendo il fiato ed unendovi nell'atto stesso il lieve moto delle fauci « invece di quello della bocca come quando si ride »; dacchè in tal modo « ne viene per conseguenza che il cantante allora eseguisce al naturale il belar di una *capra* e il nitrir di un

---

([1]) D'altra parte il Caccini (*op. cit.* p. 66), parlando del *trillo* e del *gruppo*, dice di aver avuto il miglior resultato possibile nell'insegnarlo alla prima ed alla seconda sua moglie ed alle sue figliuole, « col far battere ciascuna nota con la gola » (cioè portando la voce in testa) « sopra la vocale *a* » sino alla nota finale.

Digitized by Google

cavallo » (1) (*ibid.* p. 118). Il Metodo del Conservatorio (Cap. III, Sez. IV, § 3) riprendendo i precetti del Caccini (v. p. 123, nota) dice che esso « riesce migliore allorchè vien formato nella gola senza che l'impulso proceda dal petto »; ed aggiunge che nello studiare gli esercizi atti a svilupparlo, non si debbono muovere « nè la lingua, nè le labbra, nè il mento; » ma cominciando « con somma lentezza » deve accelerarsene il movimento, a misura che uno si rende padrone dei mezzi per eseguirlo (p. 51) (2).

Da quanto abbiamo veduto, l'esecuzione del trillo richiede una grande leggerezza, per ottener la quale è necessario di portare la voce nel risonatore orale. Siccome questo abbellimento non solo fa parte del genere di agilità, ma ne è anzi una delle forme più difficili e

---

(1) Questo trillo si chiamava perciò *caprino* o *cavallino* ed era caratterizzato da un'oscillazione irregolare della voce che non si posava nè sur una nota nè sull'altra, ma balzellava qua e là a casaccio guastando l'intonazione ed il ritmo. Altri difetti notati dal Tosi sono: l'eccessiva lunghezza tanto da esporre il cantante « al rischio di scoppiare per un evviva del popolaccio »; l'uso di esso troppo frequente, il movimento generale troppo lento, la cattiva intonazione e il formarlo alla distanza di una 3ª invece che di una 2ª (*op. cit.* p. 59). Il MANCINI (*op. cit.*), aggiunge a questo il difetto di stringerlo sul bel principio, di farlo troppo breve, e di variarne il moto ora nel mezzo ora alla fine. Come risulta dai precetti suesposti e come osserva il GARCIA (*op. cit.* Parte I, Cap. VII), il trillo deve essere unicamente prodotto « da una oscillazione regolare della laringe dal basso in alto e viceversa », mentre gli altri organi rimangono assolutamente estranei a questo movimento.

(2) Il Metodo del Conservatorio (*ibid.* p. 50) partendo dal concetto che il trillo è composto da un'*appoggiatura* posta al di sopra della nota « che si deve trillare » (v. p. 161, nota), consiglia una serie di queste appoggiature eseguite dopo la *messa di voce* (v. p. 110) e cantata crescendo d'intensità. Un altro metodo vantaggioso è poi quello di attaccare la prima nota dell'esercizio *appoggiandola fortemente*, per far salire subito la voce nel risonatore orale (v. p. 104), dove si trillano dapprima poche note e quindi un numero sempre maggiore, raggruppandole sotto la forma di quartine. Qualora la voce avesse tendenza allo strisciare, si potrebbe, come mezzo curativo, alternare la divisione per *quartine* con quella per *terzine*, affinchè il ritmo venga distribuito su note diverse. È da osservare però che in un trillo perfetto ogni accentuazione ritmica speciale deve essere esclusa.

Digitized by Google

più caratteristiche, ne consegue che anche qualunque altro passo rapido debba essere eseguito *in una posizione più alta di quella corrispondente alle note cantate* (1).

Nel tracciare la storia dell'evoluzione del canto (vedi Introduzione da p. 11 a p. 15), abbiamo mostrato a quali conseguenze questo fosse condotto dall'esagerata importanza assegnata alla sua tecnica (e specialmente all'agilità) dai *virtuosi* del tempo, a scapito della parte espressiva che ne forma la parte più bella. Tra questo eccesso però e l'abbandono quasi totale di quegli studi che *soli* possono dare un dominio completo sull'organo vocale, vi è, ci sembra, un giusto mezzo rappresentato dalla praticità e dalla logica. A proposito della *messa di voce* notammo pure che, se anche un allievo non dovesse mai aver mai l'occasione di *filare* un suono (v. p. 133), non sarebbe questa una ragione per non studiarla, servendo essa ad ammorbidire la voce e a darle tutti i gradi d'intensità richiesti dalla tavolozza vocale.

Lo stesso diciamo del trillo e dell'agilità in genere, essendo impossibile, senza lo studio di questi abbellimenti, di render la voce leggiera, pieghevole, pronta ad ogni desiderio del cantante. Ed è evidente che, se questo studio deve esser fatto anche con le voci *naturalmente agili* affine di regolarne il movimento assai spesso incomposto, tanto più è necessario con quelle dure o pesanti, sia per combattere questo difetto, sia per giungere a svilupparne l'agilità, fino a quel punto almeno che la natura dell'organo vocale può permettere (2). I maestri che per ignoranza o per avidità di

---

(1) Questo fatto prova la giustezza del principio generale su cui si basa il nostro metodo; quello cioè del *necessario* spostamento della voce attraverso i varî risonatori vocali, sia in rapporto all'altezza delle nota (v. p. 102), sia relativamente alla maggiore o minor pienezza di suono che si vuole ottenere (v. p. 109).

(2) Fino quasi alla prima metà del secolo scorso, non solo ai soprani, ma alla stessa voce di basso erano affidati dei passi di agilità che ora ben pochi saprebbero cantare nel modo dovuto. Due tra i più famosi bassi di allora, infatti, il Lablache (1794-1858) e il Tamburini (1800-1876), per non citare che questi, possedevano un'agilità addirittura sorprendente. D'altra parte è da escludersi che chi non

Digitized by Google

guadagno mandano sulle scene un loro allievo dopo circa un anno di studio, sono come un ingegnere che fabbricasse un edifizio senza porvi sotto solide fondamenta.

In poco tempo, sotto il peso di esso, il terreno cederebbe e tutto andrebbe in rovina; come, nel caso del canto — anche senza parlare della perfezione artistica che non potrebbe mai essere raggiunta —, le più belle voci in alcuni anni sarebbero condannate a perdere la loro freschezza e andrebbero presto irremissibilmente perdute. È evidente però che, se un tale insegnante meriterebbe di essere additato al disprezzo degli artisti e di ogni persona onesta, non minore sarebbe la colpa dell'allievo, il quale dovrebbe rimpiangere unicamente se stesso per aver miseramente distrutto uno dei più bei doni di cui lo aveva dotato la natura.

CAPITOLO VI

Osservazioni generali

Gli argomenti che si connettono con l'arte del canto sono così numerosi e svariati, che se, dopo aver illustrati i precetti che ne regolano la tecnica, noi volessimo toccarli tutti anche brevemente, arrivati a questo punto, potremmo a mala pena considerarci a metà del nostro compito.

---

sia fornito naturalmente di questo dono, non possa in certi casi acquistarlo mediante un lungo e paziente studio. La Titiens (1831-1877), una di quelle cantanti dalla voce estesissima che poteva ugualmente eseguire le parti di contralto come quelle di soprano, acquistò a forza di lavoro l'agilità che dapprima le era negata; e la Giuditta Pasta (1798-1865), dotata di un organo vocale potente ma ineguale e ribelle, nonostante uno studio indefesso non riuscì per molto tempo ad assoggettarlo; ma finalmente, a forza di volontà e di tenacia, giunse a migliorarlo tanto, da acquistare un trillo dei più perfetti di cui si serbi memoria.

Digitized by Google

Lasciando dunque da parte i meno importanti e quelli che non si riferiscono direttamente al meccanismo ed all'educazione della voce — come sarebbe, ad esempio, il modo di applicare all'esecuzione delle composizioni vocali i precetti già esposti; lo studio degli stili e delle forme dei pezzi; l'interpretazione; la recitazione; il gesto e, in genere, tutto quello che ha attinenza con la pratica professionale di un artista da concerto o da teatro [1] —, accenneremo in poche parole a quelli che riteniamo più degni di esame, prendendoli qua e là secondo si concatenano tra loro e secondo che la nostra memoria ci soccorre. E cominceremo subito a parlare dell'età opportuna per iniziare lo studio del canto, intrattenendoci quindi sul modo migliore di praticarlo.

A p. 3 dell'Introduzione abbiamo fatto cenno delle antiche *Maîtrises* o *Cantorie* e delle scuole, sia pubbliche, sia private, che accoglievano i giovinetti fin dall'adolescenza per istruirli nei principî della musica e dell'arte vocale. Il Mancini offre una testimonianza di ciò, facendoci sapere (*op. cit.* Cap. XV, p. 179) che fu scolare del Leo in Napoli quando era soltanto quattordicenne. E nessuno infatti potrebbe muovere il minimo appunto a tale costumanza, quando gl'insegnanti fossero tutti come il Leo, il quale, secondo abbiamo veduto (p. 117, nota), diligentemente misurava le difficoltà dei solfeggi — e per conseguenza anche degli esercizi — alle forze ed all'abilità degli scolari. Ma al tempo stesso che riconosciamo l'utilità, oltre allo studio della musica, di educare l'orecchio in età giovanile e di coltivare fin d'allora la voce con brevi, facili e limitati esercizi vocali, non possiamo fare a meno di protestare altamente contro chi, o per interesse o per malinteso amor proprio, sprona i fanciulli a cantare cose troppo difficili o di tessitura troppo alta, portando ad una sicura rovina delle voci che, se sviluppate gradatamente ed intelligentemente, avrebbero potuto dare i migliori risultati.

Epperò, richiamandoci a quello che abbiamo notato a proposito della muta (v. p. 86, nota), riteniamo che,

---

[1] Per tali soggetti può consultarsi con profitto la 2ª parte del *Metodo del Conservatorio di Parigi* e dei Trattati di Canto già citati del Garcia e Delle Sedie.

Digitized by Google

per quanto — strettamente parlando — sia possibile di continuare lo studio durante il periodo del suo svolgimento [1], migliore avviso sia quello d'interrompere ogni esercizio vocale appena essa si annunzia, per riprenderlo con più lena ed in modo esauriente, quando il processo di trasformazione della voce mostra di essere compiuto nelle sue linee generali.

Venendo poi al tempo da dedicarsi allo studio, diremo che dev'esser breve al principio ed aumentare gradatamente, a mano a mano che la voce si rafforza e gli organi vocali si abituano a sottostare alla fatica che loro è imposta.

A render la quale meno grave e il lavoro più proficuo, è consigliabile di divider lo studio in periodi brevi e frequenti, alternati da riposi; affinchè la voce si trovi sempre fresca e pronta, e più facilmente e presto si contragga l'abitudine di eseguire certi speciali movimenti e fare assumere la posizione voluta alle varie parti dell'organo vocale. Generalmente il momento più adatto allo studio è quello in cui lo stomaco non è ingombro dal cibo; e perciò sono da preferirsi le ore del mattino, sebbene la voce non si trovi spesso nella condizione di maggior pienezza e chiarezza; e, dopo di esse, quelle del pomeriggio, alla distanza di due o tre ore dai pasti, quando cioè la digestione è per buona parte compiuta.

Riguardo alla distribuzione del lavoro, gli esercizi di attacco (v. p. 93) — anche su poche note — dovrebbero sempre iniziare ogni periodo dello studio, allo scopo di posare la voce e darle in certo modo la direzione giusta; oltrechè sarebbe bene che lo scolare desse alla parte puramente tecnica (come scale, arpeggi, volate, abbellimenti ecc.) le ore del mattino, quando la voce è ben riposata, e lasciasse lo studio dei pezzi per il dopo pranzo; tanto più che, durante queste ore e

---

[1] Vedasi quanto dice a questo proposito il COLOMBAT DE L'ISÉRE nel suo *Trattato delle malattie della voce*, a p. 325-6; e, in favore dell'astensione dal canto, si confronti il *Metodo del Conservatorio* (Parte I, Cap. VII, p. 5), il SEGOND (*L'igiene del cantante*, Cap. X, p. 64), il MANDL (*Hygiène de la voix*, p. 137-8), il PANOFKA (*L'arte del Canto*, Parte I, Sez. II, p. 24) ecc. ecc.

Digitized by Google

quelle della sera, i nervi sembrano più eccitati e il cantante si trova in condizioni più favorevoli per dare alla parte espressiva gli accenti più efficaci.

Un utile consiglio nello studio degli esercizi è anche di alternare quelli sulle note acute con gli esercizi che si aggirano specialmente nel basso, per non affaticare per troppo tempo gli stessi muscoli; dando però la prevalenza alle note medie, poichè esse debbono considerarsi come il fulcro sul quale si muove la voce. Conformemente a questo principio, quando un passo difficile debba esser ripetuto molte volte di seguito, è consigliabile — specialmente se si svolga sopratutto in alto o nel grave — di trasportarlo cromaticamente tanto nell'ascendere quanto nel discendere, partendo sempre da un punto centrale fino a raggiungere ed anche varcare la nota estrema, affine di renderne più facile e sicura l'esecuzione.

Tanto è necessario che l'organo della voce si trovi in piena condizione di salute e di riposo, che, al soprag. giungere di un raffreddore o di altra ragione per la quale il corpo, anche momentaneamente — come per un'eccessiva fatica — perda la consueta sua resistenza, è bene d'interrompere o di limitare ogni esercizio vocale; poichè, essendo allora turbato l'equilibrio tra lo sforzo a cui gli organi possono senza danno essere sottoposti e il risultato che in quel momento essi possono dare, è cosa facilissima di esagerare la pressione del fiato e conseguentemente danneggiare la voce [1].

Per la stessa ragione chi canta deve astenersi dal gridare, specialmente all'aperto o in luogo troppo vasto; riuscendo difficile di giudicare la quantità di voce che si emette, e potendosi, senza saperlo, essere condotti a forzarla. Un'altra precauzione necessaria per conservare la voce è quella di non cantare in luoghi freddi od umidi, dal che probabilmente conseguirebbe una congestione sanguigna delle muccose dell'organo vocale; come pure in sale dove l'aria sia viziata dal fumo di un

---

[1] Dato lo stretto legame fisiologico esistente tra l'organo vocale e quello della generazione, è da raccomandarsi di dare alla voce femminile tutto il riposo possibile tanto durante certi periodi mensili, quanto durante la gestazione.

Digitized by Google

cammino o del tabacco, o da qualche cattivo odore [1], o, finalmente, sia resa irrespirabile da un prolungato affollamento di gente. In quest'ultimo caso non solo le funzioni respiratorie si compirebbero faticosamente, ma la voce perderebbe parte della sua chiarezza e della sua facoltà penetrativa; e, conseguentemente, nè il canto, nè la pronunzia delle parole avrebbero quella incisività che è tanto necessaria.

Venendo anzi a parlare dell'importanza della pronunzia, noteremo subito che pochi sono i soggetti a cui gli antichi scrittori abbiano dato tanto peso, e sui quali si sieno fermati così a lungo, come su questa parte essenzialissima della *dizione* [2]. La qual cosa in parte si spiega col valore immenso che la Riforma Fiorentina dava alla perfetta comprensione delle parole (v. p. 9), e in parte fa supporre che, specialmente nel Sec. XVIII, quando, cioè, imperversava il virtuosismo vocale, essa, più che trascurata, fosse assolutamente tenuta in non cale. L'Algarotti (*op. cit.* p. 41) dopo aver ricordato un motto del Salvini secondo cui « quella recitazione che per essere intesa ha bisogno di essere letta, è simile a quelle pitture sotto le quali fa mestieri scrivere: *questo è un cane, questo è un cavallo* », aggiunge che « niente vi ha di più sconcio quanto quel mangiarsi che [molti cantanti] fanno per certo lor vezzo le finali e dimezzare e troncar le parole » [3]. E il Tosi, nell'osservare che, non pronunziando bene, « chi canta, priva gli ascoltanti di una gran parte di quel diletto che il canto riceve dalla lor forza », condanna

---

(1) Anche certi profumi possono avere un'influenza nociva sulla voce; e si racconta di alcune cantanti che, entrate in una sala dov'erano dei fiori, non si sentivano più padrone dei loro mezzi vocali.

(2) Vedi CACCINI, Prefazione alle *Nuove Musiche*, pp. 56-57; GIUSTINIANI, *op. cit.* pp. 108, 110, 121; DELLA VALLE, *op. cit.* pp. 150-1. Quest'ultimo dice che una buona pronunzia è « l'anima del canto e quello che più d'ogni altra cosa importa, e nella musica ha da muovere con diletto, in che consiste il suo fine ».

(3) A proposito di questo difetto che pur troppo si nota anche oggigiorno, come quello del biascicar le parole, tanto da renderle assolutamente inintelligibili, rammentiamo quello che è stato detto a p. 94, nota; che, cioè, la modificazione di colore della vocale (più rotonda o più chiara) deve ottenersi col modificare la posizione delle labbra e non

Digitized by Google

certi vocalisti del suo tempo, che invece di cantare un *a* facevano sentire un *e* « per vergognarsi di aprire un poco più la bocca »; come altri, all'incontro, « forse per ispalancarla troppo, confondono quelle due vocali con la quarta (o) e allora non è possibile di capire se abbiano detto *Balla* o *Bella*, *Sesso* o *Sasso*, *Mare* o *More* ».

Rimandando il lettore a quanto dicono su questo argomento specialmente il Metodo del Conservatorio (Parte II, Cap. IV p. 64) il Perrino (*Nouvelle méthode de Chant*, Cap. IV, pp. 182 e segg.), il Garcia (*op. cit.* Parte II, Cap. I), il Delle Sedie (*Arte e Fisiologia del Canto*, Lezione XIX), il Panofka (*op. cit.* Parte II, § XXV) e molti altri, riassumeremo qui brevemente quelle che sono le condizioni principali di una buona pronunzia per rispetto al canto. E subito faremo osservare che essendo nel canto la comprensione delle parole assai più difficile che nel parlare ordinario, sia per quella parte di attenzione che l'ascoltatore rivolge alla musica, sia per il fatto che, cantando, la voce necessariamente si ferma più su certe sillabe che su di altre, è necessario che tanto l'emissione delle vocali quanto l'articolazione delle consonanti sieno, come regola generale, molto più chiare e distinte del solito; tanto, per così dire, da pronunziare le parole in un tal modo che, nel parlare comune, potrebbe sembrare esagerato e perfino ridicolo.

A tale scopo la voce dovrà risuonare sulla vocale *pura*; ossia a dire, ogni modificazione del risonatore orale, indispensabile per il passaggio ad una nuova vocale o alla preparazione di una consonante, dovrà avvenire *alla fine* del valore della nota *e non avanti*; affinchè l'una e l'altra risaltino in modo netto e incisivo, e il timbro o il suono stesso della vocale non vengano ad essere momentaneamente alterati. Per tale ragione, ad esempio, non dovrà anticiparsi il sibilo della *s* nella parola *astro*, nè il suono nasale in *ambo*

---

già della lingua, dalla quale dipende essenzialmente il suono caratteristico e tutto proprio di ciascuna vocale. In questo modo solo, ripetiamo, si potrà conservare lo stesso colore della voce dal grave all'acuto (arrotondando la voce nel salire ed aprendola nello scendere), senza che la comprensione delle parole sia resa più difficile.

Digitized by Google

e in *antro*, nè, infine, sollevarsi troppo presto la lingua in *altro*; ma anzi, nel caso di doppie consonanti, come avviene nelle ultime tre parole, sarà opportuno di andar contro la regola consueta, portando le due consonanti sulla sillaba seguente ed immaginando le parole divise come in *a-mbo*, *a-ntro*, *a-ltro*.

Anche l'incontro di due o più vocali, sia riunite in dittongo o trittongo, sia scontrantisi alla fine ed al principio di due parole successive, richiede una speciale attenzione. Nel primo caso si fermerà la voce sulla vocale che porta l'accento tonico, sfuggendo — o almeno emettendo più leggermente, ma in maniera sempre sensibile — quella non accentata (*Dio*, *mio*, *suo*, *più*, *già*, *qui*; nel secondo, salvo se si tratti di completa elisione (ciò che non dovrebbe avvenire in una pronunzia perfetta), o si dividerà in due parti uguali il valore della nota su cui cade l'incontro, o si appoggierà, fermandosi un poco di più, quella vocale che, sia pel proprio significato, sia pel significato della parola di cui fa parte, ha maggiore importanza.

L'affermare che una retta pronunzia è strettamente legata alla parte più espressiva del canto, non ha bisogno di essere dimostrato; dacchè l'ascoltatore non potrebbe essere mosso dagli effetti espressi dal cantante, senza chiaramente comprendere il senso del discorso. Aggiungeremo invece che, facendo astrazione dalla commozione profonda e sincera che questi deve provare affine di poterla comunicare a chi lo ascolta, e dai mezzi tecnici di cui può servirsi per rendere e colorire efficacemente i proprî sentimenti, il suo canto riceve un ausilio potente dall'atteggiamento espressivo del volto, il quale deve essere in perfetta concordanza col significato delle parole e con le passioni che agitano il personaggio che rappresenta. Per ottenere un tale scopo, egli cercherà di dare alla propria fisonomia tutta quella mobilità che gli sarà possibile; ma, più e meglio, egli dovrà penetrare l'intimo senso del testo poetico; sentire quello che, prima di lui, ha sentito l'autore; circondarsi dell'atmosfera da cui questi era circondato; e qualora egli prenda parte all'esecuzione di un'Opera o di una Cantata, investirsi del carattere del personaggio che incarna e vivere la sua vita con

Digitized by Google

le sue passioni, i suoi dolori, le sue gioie, le sue virtù e, se è necessario, con le stesse sue scelleratezze. Essendo egli mosso da questi sentimenti, non solo l'espressione del volto e gli atteggiamenti del corpo saranno i più opportuni, ma la voce medesima assumerà spontaneamente le sfumature più delicate e i colori più varî ed efficaci, e l'interpetrazione sarà una fedele e calda rappresentazione della vita reale. Inoltre, una tale interpretazione, con l'esser sincera, sarà anche persuasiva e soprattutto personale: non di quella personalità che si fonda sul desiderio di sbalordire il pubblico col caricare le tinte o di fare il *contrario* di quello che è stato fatto sino allora; ma dell'altra *vera*, che è il frutto della natura intrinseca di ogni persona dotata di un'anima e di un sentimento, ed è al tempo stesso il crisma ed il segno più genuino dell'arte e dell'artista. In questo difficile compito dell'interpetrazione, quella parte che si occupa della *dizione* propriamente detta non ha minore importanza; e il cantante dovrà anche in essa, per esser vero ed efficace, seguire scrupolosamente tutte quelle inflessioni che la voce naturalmente prenderebbe nella semplice recitazione.

A tale scopo, uno dei metodi più raccomandabili è quello, dopo di essersi reso conto della parte tecnica vocale, di leggere ad alta voce il testo poetico, osservando attentamente dove la voce cade e dove si rialza; quali sono le parole che spontaneamente vengono pronunziate con maggior forza e quali con maggiore dolcezza; dove avvengono arresti più o meno brevi, giustificati dai varî segni d'interpunzione o dalla necessità di render più chiaro il periodo o di rilevare il valore di qualche frase.

Siccome il canto, in fondo, non è altro che una declamazione stilizzata e melodica, non è possibile sottrarsi a quelle regole che ad una buona declamazione si convengono; e per questo lato, l'arte di prendere il respiro deve ubbidire ed accomodarsi alle sue esigenze.

Così, nel fraseggiare una melodia, sebbene una delle leggi principali da osservarsi sia quella di seguire la frase musicale nel suo naturale sviluppo, ed un'altra, non meno importante, di dividere i fiati per modo che il cantante non si trovi mai a corto dell'elemento es-

Digitized by Google

senziale della voce, si dovranno praticare degli arresti — qualora il senso delle parole lo richieda — anche laddove non si verifichi strettamente il bisogno di prendere un nuovo respiro; e, in certi casi, unire insieme quelle note e quei membri di frase, che, per una svista o per poca accortezza del compositore, non sono stati congiunti [1]. Tale contemperamento di esigenze di varia origine e natura, spesso in conflitto l'una con l'altra, non è sempre facile ad ottenersi; e tanto meno sarebbe possibile dare delle regole fisse per casi che si presentano in maniera così disforme; l'intelligenza però, il gusto e la pratica serviranno a guidare l'allievo anche per questo sentiero aspro e pericoloso, specialmente se egli rammenti l'avvertimento del Caccini « la musica altro non essere che *la favella e il ritmo e il suono per ultimo e non per lo contrario*, a volere che essa possa penetrare nell'altrui intelletto e fare quei mirabili effetti » che resero così gloriosa la nostra arte vocale del Secolo XVII.

Resterebbe ora a dir qualche parola su quell'argomento che nei varî trattati di Canto va sotto la rubrica di *Consigli igienici*, e che si riferisce strettamente alla conservazione della voce. Noteremo subito che l'antico proverbio *mens sana in corpore sano* può maravigliosamente adattarsi al nostro caso, con la piccola sostituzione di *voce sana in un corpo sano*. Tutti sanno esser l'organo vocale per sua natura così delicato e complesso, che il suo funzionamento può essere intralciato non solo da una speciale sua condizione patologica, ma

---

[1] Seguendo questo concetto, ogni parola seguita da virgola, punto e virgola, due punti e punto ammirativo o esclamativo — anche se nel mezzo della frase musicale — dev'esser separata dalla parola che vien dopo, per mezzo di un respiro, di un mezzo respiro o di un semplice arresto. Noteremo qui di passata che nella musica antica (ed in quella più recente fino agli ultimi 20 o 30 anni) la ripresa della melodia principale, sia su nuove parole, sia su quelle cantate da principio, si soleva unire alla frase antecedente per mezzo di un portamento di voce, anche se il senso del discorso ne fosse offeso. L'effetto vocale che ne risulta è infatti molte volte grazioso, e, per rispetto alla tradizione, qualora si eseguisca un tal genere di musica, è permesso di giovarsi di questo artifizio, che, del resto, è inapplicabile alla musica moderna.

Digitized by Google

da un malessere che colpisca le parti vitali del nostro corpo. E così, anche senza una grave malattia, basta un semplice mal di testa, una leggiera indigestione, una scossa nervosa, un deperimento organico, per influire sulla voce tanto da farle perdere, in maggiore o minore misura, la sua forza, il suo timbro, la sua bellezza. Tutte le regole igieniche, dunque, che l'uomo deve seguire per preservarsi in salute, sono, benchè indirettamente, essenziali per il mantenimento della voce in condizioni normali. E la prima di esse, anzi la più importante, tra le altre, è quella dell'assoluta moderazione in tutto: moderazione nel mangiare, nel bere, nel dormire, nel lavorare e specialmente nel godimento dei piaceri della vita, di qualunque specie essi sieno, ed a qualunque organo del nostro corpo si riconnettano. *Usare sì, abusare mai*; questo dev'essere per chi canta il principio informatore del suo modo di vivere; il quale, come bene osservano il Browne e il Behnke (*op. cit.* p. 79), si riassume pur troppo « in un lungo seguito di privazioni », poichè ciò che ad altre persone, in condizione diversa, potrebbe non arrecare un serio danno, è molto spesso conteso al cantore, sotto pena di perdere o deteriorare il magnifico dono largitogli dalla natura, o, nella migliore ipotesi, di abbreviare il tempo durante il quale egli può trarre da esso e lustro e profitto.

Scendendo ora dai principî generali alle norme particolari dell'igiene, noteremo che la dieta del cantante dev'essere semplice, ma sana e nutriente, sia per evitare ogni imbarazzo di stomaco, sia per riparare alla perdita considerevole di forza nervosa durante l'esercizio della sua professione. La stessa attività respiratoria del resto — maggiore assai nel cantante che in altre persone — costituisce una ragione di più perchè il nutrimento sia abbondante e sostanzioso; per quanto questo debba essere preferibilmente a base di dieta mista, e debbano entrarvi il meno possibile cibi sapidi e piccanti o ricchi di droghe, che, oltre ad esser nocive allo stomaco, irriterebbero la gola.

Quanto alle bevande, qualcuno dei lettori non sarà forse d'accordo con noi, se diciamo che la migliore di tutte sarebbe..... l'acqua, o minerale o batteriologica-

Digitized by Google

mente pura. Contuttociò, secondo quello che abbiamo detto al principio di questa sezione, niente impedisce che si possa pasteggiare con del buon vino, purchè se ne beva con grande moderazione e non si faccia uso di alcoolici. Contro di questi, infatti, si uniscono tutti gli igienisti e particolarmente quelli che si occupano di canto, considerandoli come una delle cause primissime della decadenza e, in molti casi, della perdita assoluta della voce.

Anche nella questione del tabacco l'unanimità è quasi completa; per quanto si ammetta da molti — e noi siamo con loro — che, se anche l'astensione assoluta sarebbe preferibile, possa pure concedersene un uso *limitatissimo*, a patto che il fumo non venga *ingoiato* nè tenuto in bocca per troppo tempo. Riguardo anzi al modo di fumare, sarebbe molto raccomandabile che il tabacco fosse piuttosto leggiero, ed arrivasse nella cavità orale fresco e depurato, come succede con una lunga pipa o con un lungo bocchino (da tenersi accuratamente puliti, o, meglio, ancora da rinnovarsi spessissimo) ed in particolar modo col *narghilè* orientale.

È sommamente utile che il cantante abiti in un luogo sano e disponga, per dormire e passarvi la massima parte del tempo, di una stanza asciutta, bene aereata e vòlta possibilmente a levante o a mezzogiorno. Poca mobilia semplice e nuova senza tappezzerie ed un impiantito di legno che possa lavarsi, sarebbero tutto quel che vi ha di meglio a questo riguardo. Quanto al riscaldamento, esso dovrebbe essere uniforme in tutta la casa e non ecceder mai i 16-18 gradi; oltre ad esser necessario che esso sia ottenuto in maniera che l'aria non divenga troppo secca, e non si spandano esalazioni di sorta.

Tutti gl'igienisti raccomandano che il cantante porti a contatto con la pelle indumenti di lana — grave nell'inverno e sotto forma di leggiera flanella nell'estate —, allo scopo di evitare il brusco raffreddamento che subiscono i tessuti di cotone dopo che uno ha traspirato. Essi concordano pure in questo, che la stoffa dell'abito sia calda ma non pesante; che il vestito non cinga troppo strettamente il collo e, meno ancora

Digitized by Google

la gola (i solini duri ed alti sono generalmente sconsigliati); e che, per quanto il cantante in tempi umidi e freddi debba coprirsi bene il collo — massimamente la parte posteriore dove minore è l'attività vascolare —, quando esce da un luogo caldo o dopo un esercizio della voce piuttosto faticoso, egli debba far di tutto per non rendersi schiavo di fazzoletti e di scialli, dei quali generalmente non potrebbe fare più a meno quando vi fosse abituato.

È noto che un raffreddore di gola o di testa non è altro che il resultato di un subitaneo afflusso del sangue verso le muccose (v. p. 47) o verso quelle parti dell'organo vocale tócche da un repentino abbassamento di temperatura; come può succedere con l'esporsi ad una corrente d'aria fredda o col respirare *per la bocca* all'aperto (v. p. 39, nota) in una giornata umida e frigida. Questa congestione è provvidenziale, in quanto che riconduce nei vasi il sangue che era sfuggito al contatto dell'aria fredda; ma per l'eccesso di esso e per la stessa reazione che provoca, si determina nelle parti che tappezzano internamente l'organo vocale (v. p. 47) uno stato anormale, che rende più o meno difficili le numerose contrazioni indispensabili al canto. È naturale, dunque, che in tali condizioni prima di tutto ogni esercizio della voce debba esser sospeso, o, almeno, ridotto quanto più è possibile; e che si cerchi di affrettare il ritorno all'equilibrio turbato da tale causa, per mezzo di *astringenti* adoperati sotto forma di spennellature o di gargarismi. I preparati adatti a questa cura — la quale nei casi più miti può farsi con un pizzico di sale comune sciolto nell'acqua — sono innumerevoli, ed è cosa facilissima di ottenerli da qualunque farmacista [1]. Qualora però lo stato della voce non accennasse a migliorare o il raffreddore si prolungasse per più di qualche giorno, raccomandiamo caldamente al cantante di ricorrere al consiglio del

---

[1] Il Colombat de l'Isère non soltanto si occupa largamente del *mal di gola* e delle infiammazioni della faringe (*op. cit.* pp. 288 e segg.), ma dà anche una lista di gargarismi adatti per i diversi casi. (Vedi anche MANDL, *Hygiène de la voix*, p. 161 e p. 233 e segg.) e CASTEX, *Hygiène de la voix parlée*, p. 146 e segg.).

Digitized by Google

medico, dacchè, in fatto di gola, niente vi ha di più facile, da una cosa leggiera, di farne una gravida di conseguenze funeste.

Quando avremo aggiunto che il curare la pulizia del corpo per mezzo di bagni e quella della bocca con frequenti sciacqui; che l'uso di abluzioni di acqua fredda al collo per renderlo meno suscettibile agli sbilanci di temperatura; il passeggiare moderatamente in luoghi salubri e possibilmente in vicinanza di boschi dove si trovino alberi resinosi [1]; il tenersi lontano dalle folle e dai rumori ed evitare tutte le cause che possono eccitare i nervi e turbare la tranquillità dello spirito, sono cose giovevoli alla conservazione della voce, noi avremmo fatto un quadro di quel genere di vita che dovrebbe seguire non solamente un cantante, ma chiunque voglia godere di una salute perfetta e disporre dei suoi organi in tutta la pienezza dei loro mezzi.

Dopo questi consigli che riguardano le condizioni fisiologiche dell'organo vocale, tornando per un momento ai doveri che incombono all'allievo il quale intende di dedicarsi al canto, ripeteremo, avanti di chiudere questo nostro lavoro, quello che è stato detto più volte durante il corso del libro; e, cioè, che, qualora egli sia dotato d'intelligenza artistica, di temperamento musicale e di una bella voce, è necessario che egli *studi*, *studi* e *studi* per giungere al punto di assoggettar questa ad ogni suo volere; e quindi che nell'esercizio della sua professione, sia *naturale* e *sincero*, curandosi ben più della soddisfazione dei proprî ideali che del guadagno immediato e del vano applauso della folla ignorante. In questo modo, anzi, in questo soltanto, egli riuscirà ad attingere i più alti fastigi dell'arte ed a fare onore a se stesso ed al paese che gli ha dato i natali.

---

[1] È quasi inutile di fare osservare che il cantante, a meno vi sia costretto da necessità improrogabili, dovrebbe astenersi dal frequentare strade polverose in campagna e quelle piene di traffico, di fumo e, spesso, di cattivo odore che si trovano in alcune città.

Digitized by Google

INDICE ALFABETICO DEI SOGGETTI TRATTATI

(I numeri corrispondono alle pagine)

Abbellimenti, 121.
Abitazione, 136.
Acciaccatura, 121.
AGILITÀ, 120, 124-125 (vedi anche nota n. 2).
— *Pregi caratteristici*, ibid.
— *Difetti da evitare*, ibid.
— *Esercizi per il suo sviluppo*, 121.
— *Sua importanza nella educazione della voce*, 125.
— *Possibilità di acquistarla*, 125 (nota).
Appoggiatura, 121 (nota).
Appoggio della voce, 102.
ARIE *cantabili*, 12.
— *di baule*, 12 (nota).
— *dette sorbetti*, 12 (nota).
ARMONICI, 52-53.
— *Loro successione*, 53.
— *Loro intensificazione*, 54.
— *Produzione nei vari strumenti*, 57 (nota).
Aritenoidi, 48.
ATTACCO della voce, 93.
— *Nettezza necessaria*, 93 (nota) e 100.
Automatismo, 81 e 99.

BARITONO (voce di), 83.
— *Qualità caratteristiche*, 84-85.
— *Estensione generale*, 86.
BASSO (voce di), 111.
— *Caratteri del B. cantante*, 84.
— » » *profondo*, 84.
— *Estensione generale*, 86.
Bevande, 135.
BOCCA, *Modo di aprirla*, 90-96.
— *Forma sorridente*, 90-91.
— *Sua apertura nella messa di voce*, 111.

Cadenza, 13 (vedi nota).
Caffarelli G., 3 (nota).
Camerata dei Bardi, 16 (v. nota).
CANTANTE, *Qualità necessarie*, 2 e 87-88.
— *Cultura dell'antico cantante*, 3-5.
— *Sua potenza espressiva*, 9-10,
CANTO, *Scuole di canto famose*, 3 (nota).
— *Decadenza*, 7.
— *Cause*, 7.
— *Canto espressivo*, 8.
— » *sillabico*, 11.
— » *rifiorito*, 12.
— » *moderno*, 17-18.
— *Caratteri del Canto nei diversi popoli*, 19 nota.
— *Influenza del Rossini*, 17.
— » *del Verdi*, 18.
Cavità orale, 61 (nota) 88 e 99.
Clavicole, 27 e 28 bis.
Cibi, 185.
COLLEGAMENTO delle n., 105 e 107.
— *nei ritmi di 2, 3 e 4 note*, 107.
— *Esercizi relativi*, 106 (nota).
— *Modo di eseguirlo*, 114-115.
Colpo di gola, 93-110 (v. nota).
Consigli igienici, 134-138.
CONSONANTI, *Loro natura*, 96 nota.
— *Formazione* (ibid.).
— *Loro applicazione per correggere i difetti della voce*, 96 e seg.

Digitized by Google

CONTRALTO (*Voce di*), 83.
— *Qualità caratteristiche*, 84.
— *Estensione comune*, 85.
— » *eccezionale*, 85 (nota).
Corde false, 47.
Corde vocali (vere), 47, 48 e 56.
Corni, 47 e 48.
Corpo-Posizione, 90 e 92 (nota).
COSTOLE, 27-28 (nota).
— *Loro espansione* ibid. e 40.
Crescendo, *Suo meccanismo*, 109-110.
Cricoide, 47.

Denti, 88 e 90-91.
Diaframma, 28 nota (vedi anche *Respirazione diaframmatica*).
Dieta, 135.
Difetti della voce, *Possibile correzione*, 63-64.
Diminuendo, *Suo meccanismo*, 108 e segg.
Diminuzioni, 10 (nota).
Dinamica espressiva, 108-110.
Dizione, *Regole per la Dizione*, 133.

EFFETTI DINAMICI, (*pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*) *Modo di ottenerli*, 108-110.
— *Applicazione agli esercizi giornalieri*, 114.
Espirazione, *Suo meccanismo*, 28 nota, 31 e 39-40.

Farinelli (A Broschi), 14 (note) e 25 (nota).
Faringe, 61-62 (nota), 88, 89, 103 (nota).
Fauci, 62 (nota) e 91.
Fedi (Fratelli), 5 (nota).
Ferri Baldassarre, 25 (nota).
Fioriture, 10 e segg., e 17 (nota).
Fisiologia vocale, 68 nota.
Fissaggio delle note, 103 e 106.
Flautati (Suoni), 119.
Fonazione, 45-48, 56 e segg.
Fosse nasali, 62 (nota).
Fraseggiatura, 134.

Garcia M., 66 (nota).
Gargarismi, 137.
GLOTTIDE (*cartilaginosa*), 48, 56.
— (*ligamentosa*), 48 e 57.
— (*spazio glottico*), 48.
Gluck C., *Riforma drammatica da lui operata*, 16.
Gruppetto, 121 (vedi nota).

Il Teatro alla moda, 15.
Indumenti, 136-137.
Insegnamento pratico. *Sua utilità*, 3 4.
Inspirazione (*Meccanismo*), 31 e 39-40.
Intensità vocale *nei diversi gradi*, 108.
Applicazione agli esercizi giornalieri, 114.
Interpetrazione, 132-133.
Iubili, 9 (nota).

Labbra, 91 (vedi anche nota), 97 (nota).
Laringe, 47.
— *Esperimenti sulla L. dissecata*, 56.
— *Sue dimensioni secondo l'età e il sesso*, 86.
— *Sviluppo graduale*, ibid.
Laringoscopio (*Descrizione*), 71 (nota).
— *Osservazioni laringoscopiche*, 73 (nota).
Legato (Stile), *Sua esecuzione*, 114.
Lehfeldt (*Teoria della vibrazione marginale*), 58.
Ligamenti inferiori (*corde vere*), 47,
— superiori (*corde false*), 47.
Lingua, 88, 91-92, 96, 97 (nota).

MAESTRO, *Doveri e qualità necessarie*, 106 (v. anche nota).
— *Maestri antichi*, 2-3.
— » *buoni*, 6 (v. nota).
— » *cattivi*, 6 (nota).
Mancini G. B., 24 (nota).
MARTELLATO, 118.
— *Suo uso contro lo strisciato*, ibid.
Mascella, 91, 96, 97 (nota) 105.
Mento, 88.
MESSA DI VOCE, 110.
— *Sua denominazione errata*, 110 (nota).
— *Suo pregio presso gli Antichi Maestri*, 110-111.
— *Suo uso appropriato*, 110.
— *Artisti famosi in essa*, 111 (nota).

Digitized by Google

— *Uso all'inizio dello studio*, 112.
— *Modo di praticarla*, 111, 113-114 (vedi nota).
— *Tendenze al crescere*, 112 nota.
METODO ANTICO, *Mancanza di notizie scritte*, 19-20.
— *Metodo empirico*, 20.
— » *scientifico*, 20-21.
— *Utilità della loro unione*, 21.
Metodo del Conservatorio, 26, 32.
MEZZO SOPRANO (Voce di), 83.
— *Qualità caratteristiche*, 80.
— *Estensione generale*, 85.
Mordente, 122.
MUSICA POLIFONICA (antica), 9.
— *teatrale dell'800*, 17 e segg.
MUTA DELLA VOCE (*Descrizione del fenomeno*, 86 (nota).
— *Età d'inizio*, ibid.
— *Sue conseguenze*, ibid.
— *Opportunità di sospensione dello studio*, ibid. (Vedi anche 128).

Nodo (divisione delle corde), 57 (nota).
NOTE ASCENDENTI, *Fissaggio*, 104.
— *Esercizi relativi*, 105 (nota).
— *Loro sviluppo graduale* ibid.
NOTE DISCENDENTI, *Fissaggio*, 104.
— *Esercizi relativi*, 104 (nota).
Note ribattute, 119.

Organo vocale (*Paragone con gli altri strumenti*), 49-50.
— *Sua superiorità su di essi*, 51 (nota) 60-61.
Orecchio musicale, *Qualità*, 88.
Osso ioide, 47.

PALATO *duro*, 62 nota e 99.
— *molle*, 62 nota.
Passaggio, 8 (nota).
Patetico (Il) degli antichi, 8.
Picchettati (suoni), 119.
Pistocchi A., 64 (nota).
Polmoni, 27 (nota) e 40.
Pomo di Adamo, 46.
Porpora (Aneddoto del), 3 (nota).
PORTAMENTO *antico*, 114.
— *ordinario*, ibid.
— *strisciato*, 110.
— *di anticipazione*, 115-116.
PRONUNZIA (*Importanza della*), 130.
— *Condizioni per una buona pronunzia*, 131.
— *Sua relazione con l'espressività del canto*, 133.

RAFFREDDORE, *Sue cause*, 27.
— *Sua cura*, 137-138.
REGISTRI *Definizione*, 68.
— *Divergenze* (*antiche e moderne*) *sul numero dei R.*, 64 e segg.
— *Esistenza di un solo registro*, 66-67 e 72.
— *Divisione della voce in 2 R.*, 65 e 67.
— *Divisione della voce in 3 R.*, 65 e 66.
— *Divisione della voce in 4 R.*, 66.
— *Divisione della voce in 5 R.*, 66.
— *Molteplicità dei registri*, 67 e 74.
— *Inesistenza dei registri*, 67.
— *Causa delle divergenze di opinioni*, 68 ibid. (nota) 69 e 73 (nota).
— *Il fenomeno del registro preso in se stesso*, 69-77 (nota).
— *Differenze di produzione nei vari individui*, 60.
— *Esempio illustrativo dagli strumenti a corda all'organo vocale*, 71.
— *Registro* di PETTO. Sua produzione, 57, 72, 74, 76.
— Suoi limiti, 75-76.
— *Registro* di FALSETTO. Sua produzione, 58, 65, 72, 74, 75 (nota).
— Suoi limiti, 75, 76.
— *Registro* di TESTA. Sua produzione, 58, 65, 72 (vedi nota) 73.
— *Registro Contrabbasso*, 67 (nota).
— *Passaggio da un R. all'altro*, 77.
— *Riconoscimento del punto di rottura* ibid. (v. nota).
— *Vari metodi per ottenere la fusione dei registri*, 78 e segg.
— *Esercizi relativi*, 69-80 e 83.

Digitized by Google

— *Norme riguardanti la funzione*, 81-82.
— *Sviluppo corretto dei R.*, 82.
RESPIRAZIONE, *Mancanza di notizie circa la Scuola antica*, 23.
— *Sua eccellenza in allora*, 24-25.
— *Fenomeno respiratorio*, 26.
— *Espansione toracica*, 27, nota.
— *Depressione diaframmatica*, 28 nota.
— *Tipo* CLAVICOLARE, 30.
— *Meccanismo e svantaggi*, 34-35.
— *Sua condanna*, 35.
— *Tipo* COSTALE, 30.
— *Idem secondo il Metodo del Conservatorio*, 30-31.
— *Id. secondo il Bernacchi*, 31.
— *Suoi vantaggi*, 35-36.
— *Opinione del Mackenzie*, 36.
— *Preminenza di questo tipo*, 37.
— *Tipo* DIAFRAMMATICO, 30.
— *Teoria del Mandl*, 31 e segg.
— *Opinioni pro e contra*, 33.
— *Vantaggi e svantaggi*, 35.
— *Suo uso ammissibile*, 37.
— *Tipo* COMBINATO, 37.
— *Vantaggi e svantaggi*, 38.
— *Processo respiratorio per il canto*, 39-40.
— *Mezzo respiro*, 41.
— *Esercizi respiratori*, 42-44.
— *Loro utilità*, 41-44.
— *Dove prender respiro*, 134.
RIFORMA fiorentina, *Suoi caratteri*, 8-15.
— *Compositori della riforma*, 9.
Riforma del Gluck, 16.
— del Rossini, 17.
Rima glottica, 48.
RISONANZA, 52 e 61.
— *Rafforzamento generale*, 52.
— *Esperimenti relativi*, 54-55.
— *Rafforzamento parziale*, 52.
— *Risonanza simpatica*, 53.
— *Esperimenti relativi*, 54-55.
— *Risonanza del petto*, 98 e 102.
— *Risonanza della faringe*, 99.
— *Risonanza nasale*, 97, 98.
— *Necessità di fusione delle varie risonanze*, 103 (nota).
RISONATORI vocali, 61 (nota).
— *dell'Helmohltz*, 55.
— *Necessità di corrispondenza tra i R. e il genere di voce*, 63.
Ritmo, 107.
Rossini, *Sua influenza sul canto*, 17.
Rumore, 51 (nota).

Sbadiglio (*Movimento dello*), 91 104.
Scholae cantorum, 5.
Scivolo, 12 (nota) e 115.
SCUOLE EMPIRICHE antiche, *Natura e pregi*, 2 e segg.
— *Scuola del Mazzocchi*, 4 e segg.
— *Conservatorio di Napoli*, 3 (nota).
— *Scuole antiche famose*, 4 (nota).
— *Scuola dei Fratelli Fedi*, 5 (nota).
Seni frontali, 62, (nota).
Sforzato, 118.
Solfeggi, *Loro scopo*, 111.
— *Importanza nella antica scuola*, 117.
SOPRANO (Voce di), 83.
— *Caratteri del S. leggiero*, 84.
— » » *drammatico*, 84.
— *Estensione comune*, 85.
— » *eccezionale*, 85 (nota).
Spianata, 110 (nota).
Spirometro, 33 (nota).
Sorbetti, 12 (nota).
Sorriso, 91.
Staccato, 119.
Sterno, 27 (nota).
Stile legato, 114 e segg.
Strascino, 12 (nota) e 115.
STRISCIATO, 93 (nota) 105.
— *Sua correzione*, 118.
STUDIO, *Necessità di studio*, 2 e 64 138.
— *Età opportuna per iniziare lo studio del canto*, 127.
SUONO, *Definizione*, 50.
— *Produzione*, ibid.
— *Sua continuità*, 51 (vedi nota).
— *Suono composto*, 52.
— » *semplice*, 53 (nota).
— *Leggi del suono*, 58 (nota).
Suoni filati (v. messa di voce).

Digitized by Google

Tabacco, 136.
TENORE (*Voce di*), 83.
— *Caratteri del tenore leggiero*, 84.
— *Id. del tenore eroico*, 84.
— *Estensione*, 86.
Testa, *Posizione corretta*, 90.
TIMBRO, *Sue qualità*, 53 (v. nota).
— *Suo miglioramento*, 55 e 51,
— *Influenza delle vocali sul timbro*, 94 (vedi nota).
Tiroide, 46 e 47.
Tonsille, 62 (nota) e 88 (v. nota).
TORACE (Petto), 27 (nota).
— *Espansione del torace*, 27-28 (nota) 61 (nota) 88, 98 e 102.
Tosi P. I., 23 (nota).
Trachea, 27, 47 e 61 (nota).
TREMOLO, 100.
— *Suo abuso*, 100.
— *Uso appropriato del tremolo*, 101.
— *Cause e rimedi*, 100 e 101.
TRILLO, *Suoi pregi*, 122.
— *Regole del trillo*, 123.
— *Suoi difetti*, 123-124.
— *Modo di studiarlo*, 124 (vedi nota).
— *Possibilità di acquistarlo*, 125 (nota).

Uvola, 62 (nota) 88 (nota).

Velo pendolo (palatino), 62 (nota) 91, 97 (nota).
Ventricoli, 47 (nota) e 61 (nota).
Verdi, *Influenza del Verdi sul canto*, 18.
Vibrazione marginale delle corde, 58.
Vibrazioni, *Loro natura*, 50 e segg.
VIRTUOSI (*cantanti*), 10 e segg.
— *Loro paghe*, 13 (nota).
— » *capricci*, 14 (nota).
— » *potenza*, ibid.
— *Satira dei virtuosi*, 15 e segg.
— *Gli ultimi virtuosi*, 16 e 17.
VIRTUOSISMO, *Suoi caratteri*, 11 e segg,
— *Danni del virtuosismo*, 12-13.
VOCALI, 93.
Loro formazione, 94 (nota).
Loro varietà di timbro, 93-94.
Necessità di uguagliamento, 95.
Loro influenza sul timbro generale della voce, 95.
Uso per la correzione dei difetti, 95.
Vocali buone e cattive, 97 (vedi anche nota).
Superiorità dell'A nell'educazione della voce, 94.
Modo di studiare le V. 96-97.
Vocalizzi, 98 (nota) 116.
VOCE, *Definizione*, 45.
Produzione, 48 e 56 e segg.
Molteplicità di relative teorie, 56-60.
Teoria delle corde, 57-58.
» *dell'ancia*, 59.
Superiorità della voce su ogni altro suono, 60.
Qualità di una voce ideale, 62.
Rarità di voci perfette, 66-64.
Voce naturale, 64 n.
Voce mista, 79.
Rottura della voce, 77 (nota).
Divisione della voce presso gli antichi, 83.
Idem presso i moderni, 83-84.
Voci equisone, 86.
Estensione generale delle varie voci, 85-86.
Estensioni eccezionali, 88 n.
Recognizione della voce, 87.
Modo di eseguirla, 87-89.
Posa della voce, 89.
Attacco della voce, 90-93.
Esercizi di emissione, 90.
Arresto della voce, 100.
Appoggio e fissaggio della voce, 102.
Necessità di fermezza della voce, 100.
Voce gutturale, 92 (vedi nota).
Voce dura, 93.
Voce fiacca, ibid.
Voce velata, ibid. e 118.
Voce mormorata, 80 (nota).
Correzione dei difetti, 96.
VOLTO, Suo atteggiamento, 91-92 e 132.

Digitized by Google

Digitized by Google

INDICE

DELLE OPERE CITATE IN QUESTO VOLUME

AGRICOLA J. F. *Anleitung zur Singkunst aus der Italienischen Gesangschule von* P. F. Tosi, 1757.

AITKIN W. A. *The voice*. London.

ALGAROTTI F. *Saggio dell'Opera in musica*. Livorno, 1763.

BACH A. *The Principles of singing*. Edinburgh, 1885.

BACILLY (DE) B. *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*. Paris, 1668.

BATTAILLE Dr. *Nouvelles recherches sur la phonation*. Paris, 1861.

BEHNKE E. *Mechanism of the human voice*. London, 1880.

BENDELARI A. *Complete Pratical Method of singing*. London.

BENNATI A. *Recherches sur le mécanisme de la voix humaine*. Paris, 1832.

BERARDI A. *Ragionamenti musicali*. 1681.

BOCCABADATI V. *Osservazioni pratiche*. Pesaro, 1893.

BONAVENTURA A. *Saggio Storico sul Teatro musicale italiano*. Livorno, 1913.

BONNIER P. *La voix - La culture physiologique*. Paris, 1907.

BONTEMPI (ANGELINI). *Historia Musica*. 1695.

BRESGEN (Dr). *Das mennschliche Stimm-und Sprach Organ*. Lipsia, 1879.

BROWNE L. AND BEHNKE E. *Voice, Song and Speech*. Londra, 1892 (14a ediz.).

CACCINI G. Prefazione alle *Nuove Musiche*, 1601.

CACCINI G. Prefazione alle *Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle*, 1614.

CAMETTI A. *Chi era l'Hyppolita*. Sammelbänden der Intern. Musikgesellschaft. Jahrg. XV, Heft I.

CANTELLI A. *Breve metodo sul meccanismo vocale*.

CARULLI G. *Méthode de Chant*. Paris, 1838.

CHATER. *Scientific Voice and Artistic Singing*. Londra, 1890.

CODRONCHI B. *De vitiis vocis*. 1597.

Digitized by Google

COUSSEMAKER. *Scriptorum de Musica Medii Aevi.*
CRIVELLI D. *L'Arte del Canto.* Londra.
CURTIS H. *Voice building and tone placing.* New York, 1898.
CURWEN J. *Teachers Manual.* Londra.
DAMOREAU (Mme CINTI). *Méthode de Chant.* Paris.
DUNN (SINCLAIR). *The art of singing.* London.
DUPREZ G. *L'Art du chant.* Paris, 1846.
DURANTE O. *Arie Devote.* Roma, 1608.
ESCUDIER (FRÈRES). *Etudes biographiques sur les chanteurs contemporaines.* Paris, 1840.
FAGE (DE LA). *Essai de Diptérographie musicale.*
FAURE (J. B.). *La voix et le chant.* Paris, 1886.
FANTINI G. *Metodo per insegnare a sonare di tromba.* 16..
FANTONI G. *Storia Universale del Canto.* Milano, 1883.
FERREIN A. *De la formation de la voix de l'homme.* Paris, 1741.
FÉTIS F. J. *Méthode des Méthodes de Chant.*
FOURNIÉ E. *Physiologie de la voix et de la parole.* Paris, 1865.
GAGLIANO (DA) M. *Prefazione alla Dafne,* 1608.
GARAUDÉ (DE) A. *Méthode complète de chant.* Paris.
GARCIA E. *Mémoire sur la voix humaine presentée à l'Académie des Sciences de Paris,* 1841.
GARCIA E. *Trattato completo di canto.* Trad. italiana. Milano.
GIRALDONI L. *Guida teorico-pratica ad uso dell'artista cantante.* Bologna, 1864.
GOLDSCHMIDT. *Die Italienische Gesangsmethode.* Breslau, 1892.
GOUGUENHEIM ET LERMOYEZ. *Physiologie de la voix et du chant.* Paris, 1885.
GRUETZNER Dr P. *Physiology of voice and speech.* Lipsia, 1879.
GUIDOTTI A. *Prefazione alla Rappresentazione di Anima e Corpo* di E. Del Cavaliere. 1600.
GUTZMANN H. *Stimmbildung und Stimmpflege.* Wiesbaden, 1906.
HAUPTNER TH. *Die Ausbildung der Stimme.* Lipsia.
HELMHOLTZ H. L. *Die Lehre von den Tonempfindungen.* Berlino, 1877.
HERBST J. A. *Musica practica, sive instructio pro symphoniacis.* Norimberga, 1642.
HILLER J. A. *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesang,* 1780.
HOLTZEM L. A. *Bases de l'art du chant.* Paris, 1865.
HOOLE G. E. *The physiology of the vocal registers.* London.
HULBERT H. *Breathing for voice production.* London.
ILLINGWORTH (Dr). *The mechanism of the voice.* Clayton le Moors, 1882.
JOAL (Dr). *La respiration dans le chant.* Paris.
KELLY T. *The first principles of voice production.* London.
KIRCHER P. A. *Musurgia universalis.* Roma, 1650.
KOFLER L. *The art of breathing.* Londra.
KOCH. *De la voix humaine.* Luxembourg, 1874.
LABLACHE L. *Méthode complète de chant.* Paris.
LAGET. *Le chant et les chanteurs.* Paris.

Digitized by Google

LAMPERTI F. *Guida teorico-pratica per lo studio del canto*. Milano.
LEHFELDT. *Nonnulla de vocis formatione*. Berlino, 1835.
LEHMANN L. *How to sing*. London.
LEMAIRE ET LAVOIX. *Le chant - Ses principes et son histoire*. Paris, 1881.
LUNN CH. *Phylosophy of the voice*. London, 1886 (5ª ediz.).
MACKENZIE (SIR) M. *The hygiene of the vocal organo*. London, 1887 (5ª ediz.).
MADELEINE (DE LA) ST. *Théories complètes du chant*. Paris.
MAGRINI. *Arte e tecnica del Canto*. Milano.
MANCINI G. B. *Pensieri e riflessioni sul canto figurato*. Vienna, 1774.
MANDL (Dr) L. *Hygiène de la voix parlée ou chantée*. Paris, 1876.
MANDL (Dr) L. *De la fatigue de la voix dans ses rapports avec le mode de respiration*. Gazette Médicale de Paris, 1855.
MANNSTEIN. *Système de la grande Méthode de Chant de Bernacchi de Bologne*. Lipsia. 1835.
MARCELLO B. *Il Teatro alla moda* (1722). Nuova edizione. Milano, Ricordi, 1883.
MARCHESI M. *Metodo teorico pratico*.
MARTELS (Dr). *Physiologie de la phonation*. Paris, 1855.
MAZZOCCHI D. *Madrigali a 5 voci*. Roma, 1638.
MAZZUCCATO A. *Note alla traduzione italiana dell'« Igiene del Cantante »* di L. Segond. Milano, Ricordi.
METODO DEL CONSERVATORIO DI PARIGI. Parigi, 18... Traduzione italiana di Anonimo. Milano, 1825.
MILLS (WESLEY). *An examination of some controversal points of the physiology of the voice*. Montreal, 1882.
MÜLLER J. *Ueber die Compensation der physischen Kräfte am menschlichen Stimmapparatus*. Berlin, 1839.
NORTH A. *Voxometric Revelation*. Melbourne.
OERTEL D. *Archives für Laringologie*. 1895.
PANOFKA E. *L'art de chanter*. Paris.
PELLEGRINI CELONI A. M. *Grammatica ossia regola di ben cantare*. Roma, 1810.
PERI J. Prefazione all' *Euridice*, 1600.
PERINO M. *Lettera ad un suo amico*. Napoli, 1814.
PILTAN A. *The human voice*. London.
RANDEGGER A. *Singing*. London.
RICCI V. *La crisi del bel canto*. Firenze, 1915.
RICCI V. *Daily Practice*. Esercizi giornalieri per la posa, lo sviluppo e l'educazione della voce. Paterson and Sons. Edimburgo.
RICCI V. *L'Antica Scuola italiana di Canto*. Solfeggi per tutte le voci di celebri compositori italiani dei secoli XVII, XVIII e prima metà del XIX secolo. Jos. Williams Ltd, Londra.
ROCKSTRO W. S. *Jenny Lind and her vocal art*. London, 1894.
ROGERS C. *The phylosophy of Singing*. London.
ROUSSEAU J. J. *Dictionnaire de musique*. Paris, 1768.
SBRIGLIA G. *Consigli ai suoi scolari* (inedito).

Digitized by Google

SEDIE (DELLE) E. *L'art lyrique.* Paris.
SÉGOND L. *Igiene del cantante.* Trad. italiana di A. Mazzuccato. Milano, Ricordi.
SEILER (Mme). *The voice in singing.* Philadelphia, 1878.
SILVA G. *Il canto e il suo insegnamento razionale.* Torino, 1913.
SHAKESPEARE W. *The art of singing.* London, 18....
SOLERTI A. *Le origini del Melodramma.* Torino, 1903.
STOCKHAUSEN J. *Gesangs-methode.* Lipsia, 1884.
THORPE AND NICHOLL. *The natural use of the voice,* London.
TOSI P. F. *Opinioni dei Cantori antichi e moderni* (1723). Nuova edizione di L. Leonesi. Napoli, 1904.
TYNDALL J. *Sound.* London.
VACHER. *De la voix chez l'homme.* Paris, 1877.
VALLE (DELLA) P. *Della musica dell'età nostra,* 1640.
VIARDOT P. *Une heure d'étude.*
WARMAN. *The voice.* New York.
WEISS L. *Nachtrag zur Wiener Conservatoriums Gesangschule.* Vienna, 18....

FINE

Digitized by Google